المناجاة نوعا أدبيا

دراسة فى الإشارات الإلهية لأبى حيان التوحيدى

خيرى دومة

عرف الدرس النقدى فى القرن العشرين لونين من النظر إلى أنواع النثر العربى القديم، وأساليبه، وكُتابه.

أولهما كان نظرا إلى ذلك النثر بعيون الأدب العربى القديم ومن داخله(1)، ضاق معه مجال الرؤية، بحيث لم يُرَ من الموروث النثرى الواسع إلا ما سُمِّى "النثر الفنى"؛ وانصب الاهتمام على أنواع من النثر تتحقق فيها "الفنّية" أو "الأدبيّة" من هذا المنظور، أنواع مثل: "الخطبة"، و"الرسالة"، و"المقامة"، وحتى حين نُظِرَ إلى هذه الأنواع لم يُرَ منها إلا تلك الخصائص الموسيقية التى تقترب بها من النوع الأدبى المهيمن، أى الشعر الغنائى، وانصب الاهتمام على ألوان من البيان والبديع وغريب اللغة، ولم يُلتفَت إلى ما يمكن أن يكون خصائص نثرية، كطبيعة الموقف الاتصالى بين المتكلمين فى هذه الأنواع وبين مستمعيهم، والبنية السردية والثقافية الأوسع التى تعمل هذه الأنواع فى سياقها.

أما اللون الثانى فكان نظرا إلى ذلك النثر بعيون الأدب العربى الحديث(2)، الذى احتك احتكاكا مركّبا ومنتجا مع الآداب الأوروبية، وتعددت فيه وتجددت أنواع الكتابة الأدبية؛ على نحو اتسع معه مجال الرؤية، فرأى أصحاب هذه النظرة فى معظم ما كتبه المؤرخون والجغرافيون والمفسرون والمتصوفة أنواعا من الأدب، وهو ما أفضى إلى إعادة اكتشاف ذلك الموروث وما انطوى عليه من أنواع كالقص والرحلة والخبر والنادرة وكتابة التأملات والسيرة الذاتية ..إلخ، وحتى حين نظر هؤلاء إلى نوع "فنى" كالمقامة، رأوه على نحو مختلف، واكتشفوا أبنيته الثقافية الأوسع.

ولقد راد الطريق إلى هذا النوع الثانى من النظر فرق ثلاثة: الفريق الأول هم المستشرقون(3)، الذين نظروا إلى هذا الموروث من خارجه، غير مكبلين بتصورات البلاغة العربية التى انبنت فى الأساس على دراسة الشعر الغنائى، وساعين فى الوقت نفسه إلى هدفهم النهائى: مزيد من التعرف وبعمق على الثقافة وعلى المجتمع الذى أنتج هذه الأنواع. والفريق الثانى هم الكتاب المبدعون من القصاصين والمسرحيين والشعراء العرب المحدثين(4)، الذين أخذوا يقرأون ذلك التراث، متأثرين بنظرات هؤلاء المستشرقين، ومستمتعين وباحثين عن صيغ تؤصِّل لإبداعهم الجديد نثرا

وشعرا، والفريق الثالث يتشكل من بعض الدارسين العرب المحدثين والمعاصرين، ممن أخذوا يستخدمون معرفتهم وأدواتهم الجديدة فى توسيع مجال بحوثهم، واكتشاف أرض جديدة فى ذلك الموروث النثرى الواسع(٥).

١- المناجاة

وفى إطار هذا اللون الثانى من النظر إلى التراث العربى، يأتى موضوع هذه الدراسة، ذلك النوع من الكتابة النثرية الذى كثيرا ما سمّاه مبدعوه، ودارسوه من بعدهم، ويمكن أن نسميه معهم: "المناجاة"(٦). وحين يقال "نوع" فالمقصود أن له- ككل نوع أدبى آخر- تقاليدَه التى تشكلت على مدار زمن طويل، وعلى يد كتاب متنوعين؛ بحيث تبلورت هذه التقاليد وتطورت، وأفرزت مخزونا من النصوص التى تجمعها سمات مشتركة، وتربطها فيما بينها علاقات داخلية.

ويمكن القول إن نوع "المناجاة"- شأن كثير من أنواع الأدب العربى القديم، كالخطبة والمثل والخبر والمقامة، وربما القصيدة أيضا- كان فى الحقيقة طقسا أدائيًا يمارَس، ويؤدى دورا عمليًا فى حياة العربى، سواء كانت حياته الخاصّة أم حياته وسط الجماعة، وليس مجرد نوع من الكتابة الأدبية التى يتحدث فيها الكاتب إلى قارئ مجهول. غير أن المناجاة- وعلى خلاف معظم الأنواع النثرية- كانت أقرب ما تكون إلى الممارسة الشعرية الغنائية التى يُفترض أن يتحدث فيها المتكلم إلى ذاته، بينما يستمع إليها- عرَضا- جمهور من المستمعين أو القراء، أو بعبارة أخرى كانت المناجاة (الصوفية خصوصا)- وعلى حد تعبير أدونيس- "تجربة فى الكتابة أكثر مما هى تجربة فى النظر"(٧).

"المناجاة" إذن نوع من الكتابة أو من القول الصامت أو السرى(٨)، يقع بين الدين والأدب؛ فكما أن الدين فعل وقول يجسد نوعا خاصًا من العلاقة الروحية بين العبد وربه، فكذلك المناجاة: فعل وقول يجسد نوعا خاصًا من العلاقة بين شخصين، أى شخصين: بين شخص وربه، بين شخص وشيخه، بين شخص وخصمه، بين شخص ونفسه، أو حتى بين شخص وشجرة..

وهذا الأمر الأخير، هو الذى حوّل "المناجاة" من مجرد "نوع" تاريخى ثابت من القول أو الكتابة أو الأدب ظهر فى زمن محدد وله خصائص واضحة، إلى "صيغة" مرنة صالحة لتجاوز الزمان والمكان، وللعمل فى أنواع أدبية متعددة(٩)، وهكذا يصبح من الطبيعى والمألوف أن نسمع عن المناجاة على المسرح، أو فى الرواية، أو فى القصيدة؛ كما أن هذا أيضا ما يحول المناجاة من مجرد دعاء وابتهال فى اتجاه واحد من العبد إلى ربه، إلى لون مركب من الشكوى والتردد والغضب واللوم والتقريع والخوف وإن ظل فى سياق التوجه الدُّعائى الابتهالى؛ وهذا الأمر نفسه، هو الذى يدفعنا الآن، إلى البحث فى تقاليد هذا النوع من الكتابة فى نثرنا العربى القديم.

ويعلّمنا دارسو النوع الأدبى ومنظروه أن هناك خطوطا أساسية تبقى حية ومؤثرة برغم كل تطورات النوع التالية مهما تكن عميقة، وأن النوع الأدبى برغم أنه يحيا فى الحاضر، فإنه يتذكر دائما ماضيه، يتذكر بدايته، وهذا ما يفرض على الدارس شيئا من الصعود إلى المنابع، لفهم كثير من التطورات التالية التى يمر بها النوع(١٠).

يمكن القول إن المناجاة- نوعا أدبيًا- اقترنت فى نشأتها بممارسات الدين الإسلامى العادية كالخطبة والموعظة والدعاء؛ بحيث يمكن أن نتلمس النصوص الأولى لهذا النوع الأدبى فى بعض أدعية النبى وخطبه ومواعظه (صلى الله عليه وسلم) مثل دعائه أو استغاثته الشهيرة بعد ما تعرض له فى الطائف، ومثل مواعظه وأوامره الموجزة للمسلمين بعد فتح مكة، ويورد صاحب **كنز العمال** ذلك الدعاء فى باب (جوامع الأدعية):

"اللهم إليك أشكو ضعف قوتى، وقلة حيلتى، وهوانى على الناس، يا أرحم الراحمين! إلى من تكلنى؟ إلى عدوّ يتجهمنى؟ أم إلى قريب ملّكته

أمرى؟ إن لم تكن ساخطا على فلا أبالى، غير أن عافيتك أوسع لى، أعوذ بنور وجهك الكريم الذى أضاءت له السموات وأشرقت له الظلمات وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة، أن تُحلَّ على غضبك أو تُنزلَ على سخطك، ولك العتبى حتى ترضى ولا حول ولا قوة إلا بك"(١١).

ويمكن تلمُس نصوص كهذه كثيرة فى المأثور من أقوال كثير من الصحابة والتابعين، وفى هذه الأقوال يمكن التعرف على البذور الأولى لتقاليد المناجاة نوعا أدبيًا: أى هذا الموقف الاتصالى الخاص بين المتكلم والمخاطب، وذلك التلوُّن فى نغمة الخطاب والتبادلية الكامنة فيه، بالإضافة إلى ما كانت تنطوى عليه بعض هذه الأدعية أحيانا من لوم وشكوى وجزع وسخط، وكل ما يتجاوز فكرة ابتهال العبد إلى ربه وفى اتجاه واحد.

غير أن المناجاة سرعان ما شهدت تحوُّلا نوعيًا، وتراكما واضحا للنصوص والأشكال، حين اقترنت بفصيل معين من فصائل الفكر والتعبير فى الثقافة الإسلامية له سماته وفلسفته الخاصة، أعنى التصوُّف والمتصوفة، الذين تركوا تراثا هائلا تشكلت منه الخصائص الأساسية لهذا النوع الأدبى، وهو تراث ممتد يستحق أن تُرسم مراحله وتطوراته المختلفة.

٢- المناجاة والتصوف

اقترنت نشأةُ المناجاة إذن، وتبلوُرُها نوعا أدبيًا، بكتابات المتصوفة التى سجلوا فيها ما قالوه فى خلواتهم إلى الله، ورسائلَهم الموجزة المكثفة إلى إخوانهم وتابعيهم ومريديهم. بل إن بعض الدارسين(١٢) يشير إلى أن المتصوفة دون غيرهم هم مبتكرو أدب المناجاة ومنشئوه.

وقبل أن يكتب أبو حيان التوحيدى **الإشارات الإلهية** فى نهاية القرن الرابع الهجرى على أرجح الأقوال(١٣)، كان المتصوفة قد ملأوا أرض الإسلام كلاما وكتابة، وكان القرن الرابع نفسه ومنذ بداياته قد شهد اجتماع السلطتين السياسية والدينية، أى الحكام والفقهاء، على قمع(١٤) حركة التصوف وما أثارته من زوابع؛ ومن ثم يصبح من العسير أن نقفز إلى أبى حيان وكتابه، دون إشارات- ولو عابرة- إلى نماذج مما قدمه بعض المتصوفة الكبار قبل أبى حيان فى أدب المناجاة، أولا لأن ما مرّوا به من تجارب روحية وسياسية مريرة كان قد ترك أثره المباشر وغير المباشر على تجربة أبى حيان الحياتية، وثانيا لأن ما أنجزوه على المستوى الأدبى والفنى ترك بالضرورة أثرا- من الناحية الفنية- على كتاب **الإشارات**.

وإذا كان من الممكن أن نقفز على شذرات المناجاة التى تركها المتصوفة الأوائل كالحسن البصرى (ت ١١٠ هـ) وبشر الحافى (١٥٠ هـ) وإبراهيم بن أدهم (١٦١ هـ) وشقيق البلخى (١٩٤ هـ) ومعروف الكرخى (٢٠٠ هـ) وحتى رابعة العدوية (٢٣٥ هـ) وغيرهم، فربما يكون من العسير ألا نشير على الأقل إلى أولئك المتصوفة الكبار الذين ذكرهم أبو حيان نفسه، والذين تركوا كتبا كاملة، تقوم فى معظمها على خطاب خاص إلى النفس (ككتب المحاسبى)(١٥)، أو رسائل شفوية ومكتوبة إلى الصحاب والمريدين والتلاميذ (كرسائل الجنيد)(١٦) أو خطاب خاص ملغز موجه إلى الله وربما وصل إلى ما سمى "الشطح" (ككتابات البسطامى، والحلاج(١٧) والنفّرى)(١٨).

وكل هذه بطبيعة الحال كانت روافد صبت فى نوع المناجاة الذى يمكن القول إنه تبلور أدبا خالصا على يدى أبى حيان؛ إذ ستتردد فى كتاب **الإشارات** أصداء بعيدة مما قاله هؤلاء جميعا، ومن أساليبهم فى القول.

يقول المحاسبى مثلا فى معاتبة نفسه:

يا نفس .. ما لى أراك مطمئنة، والغالب عليك الفرح والسرور، وشواهد المقت بادية عليك، ودلائل الغضب بيّنة فيك فى كثير من أحوالك؟

قد اطمأننتِ وسكنت، وكثيرا ما يغلب عليك الفرح والسرور فى آكثر الأحوال، وأنت ترين فيك من الله دلائل الغضب، وشواهد المقت، ثم لا تبكين،

ولا لذلك تكترثين، كأنك لغضب الله تطيقين، ولعذابه تجهلين. هيهات هيهات، إنك عن دون الله لتضعفين .. (**معاتبة النفس** ص٤٢)

ويقول الجنيد فى رسالة لبعض إخوانه:

"..فأين أنت وقد أقبل بك كلك عليه، وأقبل بما يريده منك لديه، وقد بسط لك فى استماع الخطاب، وبسطك إلى رد الجواب، فأنت حينئذ يقال لك وأنت قائل، وأنت مسئول عن أنبائك وأنت مسائل .." (**رسائل الجنيد** ص١).

ويقول البسطامى فى شذرات مما ورد عنه، موجها خطابه إلى الإنسان:

"يا شبيه العلم: اطلب فى العلم العلم، فغير ما أنت فيه من العلم علم.

يا شبيه الزهد: اطلب فى الزهد الزهد، فغير ما أنت فيه من الزهد زهد.

يا شبيه التقوى: اطلب فى التقوى التقوى، فغير ما أنت فيه من التقوى تقوى".

ثم موجها خطابه إلى الله:

"هذا فرحى بك وأنا أخافك، فكيف فرحى بك إذا أمنتُك". (**المجموعة الصوفية الكاملة** ص٥٤)

أما الحلاج فيقول فى بعض مناجياته:

"اللهم أنت الواحد الذى لا يتم به عدد ناقص، والأحد الذى لا تدركه فطنة غائص، وأنت (فى السماء إله وفى الأرض إله)، أسألك بنور وجهك الذى أضاءت به قلوب العارفين، وأظلمت منه أرواح المتمردين، وأسألك بقدسك الذى تخصصت به عن غيرك، وتفردت به عمن سواك، أن لا تسرحنى فى ميادين الحيرة، وتنجينى من غمرات التفكير، وتوحشنى عن الوحشة، وتؤنسنى بمناجاتك يا أرحم الراحمين..، يا من استهلك المحبون فيه، واغتر الظالمون بأياديه، لا يبلغ كنه ذاتك أوهام العباد، ولا يصل إلى غاية معرفتك أهل البلاد، فلا فرق بينى وبينك إلا الإلهية والربوبية" (**الأعمال الكاملة** ص٢٤٧).

ويقول:

"حبيبى سترتنى حيث شئت، فوعزّتك لو عذبونى بأنواع البلاء ما رأيته إلا من أحسن النعم، لأن شعاع أنواع الضمائر قد اخترقت مكاشفات أحوال الظاهر، إلهى أخشاك لأنى مذنب، وأرجوك لأنى مؤمن، وأعتمد على فضلك لأنى معتذر، وأثق بكرمك لأنى أستغفر، وأنبسط إلى مناجاتك لأنى حسن الظن بك" (**الأعمال الكاملة** ص٢٤٩).

ومن أمثلة ذلك ما سجله النفرى فى مواقفه ومخاطباته:

"وقال لى: أنت معنى الكون كله" (**المواقف والمخاطبات** ص٥).

"وقال لى: أصمتْ لى الصامتَ منك، ينطق الناطقُ ضرورة" (ص٦).

وقال لى: إذا أشهدتُك حجتى على ما أحببت كما أشهدتُك حجتى على ما كرهت فقد أذنتك بخلافتى، واصطفيتك لمقام الأمانة علىّ" (ص٩).

"أوقفنى فى الأدب وقال لى: طلبُك منى وأنت لا ترانى عبادة، وطلبُك منى وأنت ترانى استهزاء" (ص١٦).

"وقال لى: سلْنى وقل يا رب كيف أتمسك بك حتى إذا جاء يومى لم تعذبنى بعذابك، ولم تصرف عنى إقبالك بوجهك، فأقول لك: تمسَّكْ بالسنة فى علمك وعملك، وتمسك بتعرفى إليك فى وجد قلبك، واعلم أنى إذا تعرفت إليك لم أقبل منك من السنّة إلا ما جاء به تعرفى، لأنك من أهل مخاطبتى، تسمع منى وتعلم أنك تسمع منى، وترى الأشياء كلها منى" (ص٢٣).

"أوقفنى بين يديه وقال لى: ما رضيتُك لشىء ولا رضيت لك شيئا، سبحانك أنا أسبحك فلا تسبحنى، وأنا أفعلك وأفعّلك فكيف تفعلنى، فرأيت الأنوارَ ظلمة والاستغفارَ مناوأة والطريقَ كله لا ينفذ، فقال لى سبحك وقدسك وعظمك وغطك عنى ولا تُبرزْك، فإنك إن برزت لى أحرقتُك وتغطيتُ عنك" (ص٧٢).

ربما نظر القدماء إلى هذه الكتابات النثرية الصوفية بصفتها أقوالا جميلة، أو دعوات

وابتهالات وحكما موجزة تكشف عن تجارب القوم واعتقاداتهم، فضمّنوها كتبهم الموسوعية أحيانا. وربما أشار المحدثون إلى هذه الكتابات، وعبروا عن إعجابهم بها، بل ربما رأوا فيها لونا من الكتابة الأدبية الخاصة، يجب الالتفات إلى خصائصه وتقاليده ودراستها والبناء عليها في إبداعهم الجديد، غير أن قليلين منهم من تجاوزوا حدود الإشارة العابرة، واعتنوا بالكشف عن هذه الخصائص والتقاليد وبلورتها على نحو علمي.

وإذا كان الطابع الغالب على هذه النماذج السابقة من المناجاة، هو التركيز والتكثيف الذى يحول المناجيات إلى ألوان من الحكمة الشعرية الموجزة الملغزة أحيانا كما فى **مواقف** النفّرى ومخاطباته، فإن الطابع الغالب على كتاب **الإشارات** كما سنرى، كان على العكس لونا من الصراخ، يتجسد فى الاستفاضة والاستقصاء والتكرار الملحّ. وربما كان أبو حيان فى هذا متأثرا بتطور فنون النثر العربى الرسمى الذى يعد هو نفسه واحدا من أعلامه، أو ربما كان متأثرا بتجربته الخاصة الممتدة فى معاناة الفقر والغربة والاضطهاد على نحو يكاد يقترب من البارانويا[١٩]، وهى تجربة ربما لم يكن يصلح معها التركيز والتكثيف. كتاب **الإشارات** لا ينهض على حكمة الشعراء الموجزة المكثفة أو المبنية على الرمز والمجاز، بقدر ما ينبنى على لوثة مَن يبحث عن الكلام، أى كلام، ولهذا فإن السمة الأساسية فى الكتاب هى التكرار والترادف والتشقيق، وليس الإيجاز.

٣- أبو حيان والإشارات

فى جو دينى وسياسى وثقافى معاد للمتصوفة وفكرهم وسلوكهم، لم يتردد أبو حيان التوحيدى فى إعلان إعجابه بهم وبما كتبوه؛ ففى الليلة الرابعة والثلاثين من ليالى الإمتاع والمؤانسة، وبعد حديث طويل عن حكايات المتصوفة التى تقول بعكس ما شاع عن عزلتهم، وتكشف عن ميلهم لأحاديث الحياة الدنيوية، يعلن الوزير فى حواره مع أبى حيان، أنه كان قبل سماعه لهذه الحكايات يرى "أن الصوفية لا يرجعون إلى ركن من العلم، ونصيب من الحكمة، وأنهم إنما يهذون بما لا يعلمون، وأن بناء أمرهم على اللعب واللهو والمجون". فيسارع أبو حيان إلى الرد، بلغة الورّاقين المتابعين، معلنا عن إعجابه بما تركوه من تراث أدبى شفهى ومكتوب: " فقلت: لو جُمِع كلام أئمتهم وأعلامهم لزاد على عشرة آلاف ورقة عمّن نقف عليه فى هذه البقاع المتقاربة، سوى ما عند قوم آخرين لا نسمع بهم، ولا يبلغنا خبرهم، قال: فاذكر لى جماعة منهم، قلت الجنيد بن محمد الصوفى البغدادى العالم، والحارث بن أسد المحاسبى، ورويم، وأبو سعيد الخراز، وعمرو بن عثمان المكى، وأبو يزيد البسطامى، والفتح الموصلى، وهو الذى سُمع وهو يقول: إلى متى ترددنى فى سكك الموصل، أما أن للحبيب أن يلقى حبيبه؟ فمات بعد جمعة"[٢٠].

لم يثبُت عن أبى حيان أنه كان فى سلوكه متصوفا زاهدا، وإن روَى فى الإشارات وفى غيرها عن صحبته للمتصوفة وانخراطه فى زمرتهم. على العكس من ذلك، عُرف عن الرجل حبُّه للدنيا، وسؤالُه الدائم لأولى الأمر، وسعيُه فى كل صوب وراء الجاه والمال، ونزوعُه إلى المخاصمة الذى يصل إلى حد الهجاء الانتقامى، كما فى كتابه مثالب الوزيرين، وكما فى الرسالة البغدادية. لقد جمع أكثر ما نسخه وما أبدعه من كتب- كما يقول هو فى رسالته الشهيرة التى سجلها ياقوت- "للناس، ولطلب المثالة بينهم، ولمد الجاه عندهم"[٢١]، لكنه حُرِم ذلك كله، فأحرقها.

ليس من همّ هذا البحث أن يُثبت (أو أن ينفى) ما إذا كان أبو حيان التوحيدى صوفيًا أو متصوفا أو فيلسوفا، بل ليس من أهدافه أن يطرح السؤال أصلا[٢٢]. فاهتمام هذا البحث لا ينصب على التصوف نوعا من الفكر والفلسفة، بقدر ما ينصب على ما تركه المتصوفة (وغيرهم) من نصوص

"أدبية". ما نهتم به هنا هو كتاب **الإشارات الإلهية** بصفته نصًا أدبيًا تتبلور فيه خصائص نوع أدبى أهمله دارسو الأدب العربى. بل ربما يمكن القول إن أهم ما يميز مناجيات التوحيدى فى **الإشارات**، عن غيرها من مناجيات المتصوفة، أن الرجل لم يكن صوفيًا بالمعنى المعروف للكلمة، وربما لم يكن من المتصوفة على الإطلاق، بقدر ما كان إنسانا وفنّانا يعيش ازدهارات الثقافة العربية فى القرن الرابع الهجرى وتناقضاتها أيضا، ويعانى غربة متنوعة المعانى ومتراكمة الطبقات.

وكما أن بإمكان دارس نوع الرواية مثلا، أن يتخذ من منجز جويس أو بروست أو نجيب محفوظ، مثالا يدرس فى ضوئه نوعا أدبيًا كاملا، دون أن ينفى منجز من سبقهم فى التأسيس، ودون أن ينفى مغامرات من جاء بعدهم؛ فكذلك يمكن لدارس نوع "المناجاة"، أن يتخذ من منجز أبى حيان التوحيدى فى كتابه **الإشارات الإلهية** مثالا للنوع، دون أن ينفى منجز من سبق فى التأسيس، ودون أن ينفى التطورات التالية.

الإشارات الإلهية(٢٣) كتاب فريد من نوعه. سواء بين كتب أبى حيان التوحيدى المتعددة نفسها، أو بين كتب التراث النثرى العربى كله، والأهم من هذا بين كتب المتصوفة جميعا.

بين كتب التوحيدى يكاد **الإشارات الإلهية** أن يكون الكتاب الوحيد الذى لا ينهض على التجميع أو النقل، سواء كان هذا التجميع أو النقل نقلا من كتب أخرى وأشخاص آخرين، أو تمثيلا لأحداث وأخبار من الواقع الخارجى. إنما ينهض الكتاب- بدلا من ذلك- على نوع من البوح المباشر لمتكلم متخيل يتوجه كلامه إلى مخاطبين متعددين ومتخيلين.

وبين كتب التراث العربى يكاد يكون الكتاب أطول مناجاة عرفها ذلك التراث(٢٤)، إذ يمتد خطاب المتكلم- كما سنرى- لاهثا بلا انقطاع وعلى مدار صفحات الكتاب التى تتجاوز الخمسمائة.

أما بين كتب التصوف- إذا جاز أن ندرجه ضمن هذه الكتب- فيكاد الكتاب ينفرد بنزعة دنيوية مفارقة تماما للنزعة الدينية المعتادة فى كتب التصوف، وتنعكس هذه النزعة بوضوح فى مساحة الشكوى والضجر والألم والغربة عن الذات وعن العالم وافتقاد التواصل، وهى مساحة تطغى على صفحات الكتاب، وتميز بينه وبين الكتب السابقة التى هى أقرب إلى الدعاء منها إلى المناجاة؛ **فالإشارات**- كما يقول عبد الرحمن بدوى: "غنى بما فيه من منهج فى المناجاة، لا نكاد نجد له نظيرا قبل التوحيدى، وبهذا يمكن أن يعد رائد نوعه، والنموذج الأول لكتب المناجيات التى سنراها من بعد فى الأدب الصوفى"(٢٥).

يتألف الكتاب من أربعة وخمسين نصًا (أو فصلا أو رسالة)(٢٦) تتفاوت أطوالها بين الصفحة والعشرين صفحة. وتأخذ هذه النصوص فى معظمها صورة نداءات واستغاثات شفوية، وبعضها يتخذ صورة رسائل مكتوبة، يتوجه الخطاب داخل كل رسالة منها، إلى مخاطبين متعددين ومتنوعين تنوُّعَ النداءات التى تبدأ بها فقرات كل رسالة: ("اللهم!"، "إلهنا"، "يا ذا الجلال والإكرام" "أيها الإنسان" "يا قوم"، "حبيبى" "سيدى"، "أيها السيد"، أيها الأخ"، "أيها الرفيق والصاحب"، "أيها السامع"، "أيها الجليس المؤانس والصاحب المساعد"، "أيها المغرور" "يا سادتى" "يا أحبابى"، "أيها الحيران"..إلخ، ثم ذلك النداء الأوسع والأشهر: "يا هذا!"، وهو النداء المتواتر الذى يمكن أن يصلح عنوانا آخر لكتاب الإشارات.

لا شك أن المخاطَب الذى تتجه إليه رسائل **الإشارات** متعدد ومتنوع؛ فهو يبدو أحيانا أقل من المتكلم الذى يتجه إليه بالنصيحة حينا وبالتقريع حينا، وهو أحيانا أخرى يبدو أعلى من المتكلم، وكأنه شيخه الذى يطلب منه الهداية أو يتذاكر معه أيام الصفا، وهو أحيانا مفرد وأحيانا جماعة، وهو فى أحيان أخرى يبدو أعلى وأعلى بحيث يتطابق مع المولى عز وجل، وبحيث تتحول المناجاة معه إلى ابتهال خالص، يبدأ بعبارة "اللهم" التى تبدأ

بها كثير من رسائل الكتاب، وينتهى بعبارة "يا ذا الجلال والإكرام" التى تنتهى بها غالبية هذه الرسائل.

ومهما يكن من يتوجه إليه خطاب المتكلم فى هذه الرسائل، ومهما تكن طبيعته ومنزلته؛ فإن أغلب الظن كما يقول عبد الرحمن بدوى: "أن هذا المخاطب الذى يتجه إليه ما هو إلا نفسه، إذ كثيرا ما يتحدث عن "بينك وبينك" و"بينى وبينى"، ومعنى هذا أنه يقول بازدواج فى نفسه. ومن هذا قد نستطيع أن نستخلص أن هذا العلو الذى يتجه إليه فى هذه المناجيات أو الصلوات ما هو إلا نفسه، وبذلك نظل فى داخل ملكوت الإنسان، شأن كل فلسفة وجودية حقيقية. فلا يجب أن ننخدع كثيرا بتكراره كلمة:"إلهى!" التى يستهل بها عادة فقرات هذه المناجيات، فقد تكون مجرد العادة اللغوية هى التى تحمله على استخدامها. وبهذا التفسير الذى نقدمه، فى احتياط وحذر، يتحقق قول كفكا .. وهو أن "الكتابة نوع من الصلاة"، والصلاة مناجاة بين طرف متواضع خاشع وبين آخر يفترض فيه أنه عال، لا بالمعنى الدينى حتما، وإنما مجرد ازدواج تنقسم فيه الذات على نفسها وفى داخل نفسها إلى متحاورين يتضرع أحدهما إلى الآخر ويبتهل، استمتاعا بالحالين العاطفيتين اللتين يلبسانهما. وقد يدخل فى ذلك استلهام لرواسب عاطفية دينية تصرخ فى الأعماق المستورة أو تدق أجراسها الداعية إلى إقامة الفروض الدينية .."(٢٧)، وأغلب الظن أيضا أن "الشخص الذى يشير إليه فى بعض هذه الرسائل من العسير أن نتعرفه بيقين، وأنه شخص خيالى، أعنى أنه "الأنت" الضرورى كيما يتم الحوار النفسى أو المناجاة، فهو مجرد اختراع أدبى"(٢٨).

وإلى شىء قريب من هذا تشير وداد القاضى فى تقديمها للكتاب؛ فرغم التفاتها الواضح إلى تعدد المخاطبين وتنوع طبائعهم ودرجاتهم، ورغم أنها قد لا تتفق مع ما ذهب إليه بدوى من بُعد وجودى فى فكر أبى حيان وأدبه، ورغم أنها ترى "أن المخاطب الذى يريد أبو حيان أن ينقذه من علاقات الدنيا يلتبس أحيانا بشخص قد جعل إنجازَ الكتاب كله خدمة له"- رغم هذا كله، فإنها تكاد تنتهى وبمعونة واضحة من نصوص الكتاب نفسه، إلى ذلك القدر الصريح المدهش من التطابق بين المتكلم والمخاطب، أو قل إنها تنتهى إلى أن المخاطَب فى الكتاب هو فى حقيقة الأمر الوجه الآخر للمتكلم أبى حيان(٢٩).

المناجاة فى **إشارات** التوحيدى إذن، ليست مجرد دعاء يسير فى اتجاه واحد من المتكلم إلى المخاطب، بل هى أقرب إلى تجاذب عنيف لأطراف الكلام بين متكلم ومخاطب يتبادلان الأدوار، دون الوصول إلى نقطة ساكنة أو إلى حل نهائى. كانت المناجاة عند من سبقوه "مجرد متتاليات دُعائية تعبر عن معان دينية وأخلاقية، اعتمدها المتصوفة كذلك للتعبير عن حالة تبلغ فيها الحاجة إلى الله مداها، كما عند الجنيد مثلا. غير أننا نجدها تتحول عند التوحيدى إلى حديث مونولوجى الوظيفة- حوارى الشكل، بعدما كان مونولوجى الشكل والوظيفة معا"(٣٠).

وكما أن مناجاة التوحيدى ليست مجرد دعاء فى اتجاه واحد، فإنها ليست كذلك مجرد حوار أو محاورة أو مناظرة بين طرفين واضحين متعارضين، بقدر ما هى لون من التحاور بين طرفين متداخلين متشابكين، ليسا فى النهاية سوى نزوعين أو شقين فى نفس واحدة، أو إنسان ونفسه "يبدوان كجارين متلاصقين، يتلاقيان ويتحدثان، ويجتمعان فيتحاضران" وهو ما يدل- كما يقول أبو حيان "على بينونة بين الإنسان ونفسه"(٣١).

هذا النداء المتكرر للمخاطب، وبصيغ متعددة، والإلحاح فى طلب إقباله، وهذا الوعى المحض بحتمية التناجى والتخاطب والالتئام حتى لو بدا مستحيلا، حتى لو اتخذ شكل "شدو"، و"ذرو"، و"حديث عنيف"، و"تشاكٍ"و"تباكٍ"و"تشاور"، حتى لو اقترب من الـ"هذيان"، حتى لو كان"جمجمة وهمهمة وهينمة ودندنة"، إلى آخر الأوصاف الغريبة التى

يطلقها المتكلم فى **الإشارات** على مناجياته- هذا كله يكشف عن معاناة الغربة متعددة الطبقات، أو ما تسميه آمنة بلعلى "أزمة التواصل"، وهى الأزمة التى حاول أبو حيان أن "يجد لها بديلا سيميائيا من خلال استراتيجية التحاور التى أقامها على التشكيل التعارضى، الذى تبادلته الأنا والأنت، وتنازعتاه ورسمتا أوضاع النزوع والجدل .. لقد كان أمام التوحيدى فى مناجاته مسلكان: إمّا أن تكون هذه المناجيات عبارة عن تتالى أدعية كالتى رأيناها عند السابقين من المتصوفة، وإمّا أن تجسد ما يعكسه الدعاء من نزاع ونزوع للنفس، فى شكل تحاور بينه وبين مخاطب مفترض، هو ذلك الطرف الآخر من نفسه"(٣٢).

٤- أنا/ أنت

أولى الخصائص اللافتة فى كتاب **الإشارات**، وفى نوع "المناجاة" عموما، هى هذه الهيمنة المطلقة لضمير المخاطب. غير أن ضمير المخاطب فى هذا الكتاب الطويل، يقف على مسافة واسعة من كل صور ضمير المخاطب- وهى كثيرة- فى مختلف أنواع النثر العربى القديم كالخطبة والرسالة(٣٣)، ومبعث هذا الاختلاف ما يلى:

أولا: أن ضمير المخاطب فى **الإشارات** لا يشير إلى مجرد التفات عابر، يرد فى صورة اعتراض لخطاب رئيسى يسير فى اتجاه آخر، كما هو الحال فى معظم نصوص النثر العربى، بل على العكس يشكل هذا الالتفات للمخاطب الصورة الأساسية للخطاب، بحيث يصبح ضميرا المتكلم والغائب الصورة الاستثنائية؛ فعلى طول الكتاب وأينما قلبت الصفحات لن تجد سوى هذا الكلام المتصل الموجَّه إلى مخاطب.

ثانيا: أن الخطاب فى **الإشارات** يظل موجَّها إلى الداخل، عنيفا وصامتا، ويعكس لونا من الانقسام الحاد بين المخاطِب ونفسه. وهذا الخطاب إلى الداخل، وذلك الانقسامُ الحاد، أو ما يسميه أبو حيان "البينونة" بين الإنسان ونفسه، أمر نادر الحدوث فى كل كتب التراث العربى القديم، ويكاد يرتبط برؤية إنسان العصر الحديث والأدب الحديث. ففى مقابل "اللهم" التى تبدأ بها معظم رسائل **الإشارات**، و"يا ذا الجلال والإكرام" التى تنتهى بها، هناك "يا هذا!" مرات ومرات؛ أى أن الخطاب الأصلى يتوجه إلى "هذا" المجهول، بل إن الدعاء والخطاب إلى الله يبدو كأنه ليس سوى استنجاد به من هذا القريب البعيد، أو من نفسه المتعددة تلك.

ثالثا: الحالة الانفعالية التى تدفع المخاطِب إلى ما يشبه اللوثة الغاضبة بحثا عن معنى وعن مخرج، بحيث يتنقل فى خطابه فجأة- وداخل النص الواحد أو الرسالة الواحدة، والفقرة الواحدة أحيانا- من خطاب الله، إلى خطاب الناس، إلى خطاب الإنسان، إلى خطاب المتصوفة، وأهم من هذا كله إلى خطاب نفسه التى تتخذ صورا متعددة.

غير أن لوثة **الإشارات** هذه ليست لوثة مخبول أو معزول، بل هى لوثة تنطوى على رغبة عارمة فى التواصل أو الالتئام ونفى الغربة، وهى رغبة تتبدى فى شكل مغاضبة ومخاصمة واضحتين. لقد حاول أبو حيان- كما يقول مصطفى ناصف- "أن يتعمق المناجاة، وأن يخرج بها عن مألوفها، وأن يعطى لها طابعا ذاتيا قلقا. كان فى هذا كله غاضبا على الأدب والفلسفة وبراهينها وأساليبها. لقد اجتمعت أطراف الغضب على البلاغة والفلسفة والمجتمع والذات. حاول أبو حيان أن يروض هذا الغضب كله فكان نتاج ذلك كتاب الإشارات الذى لا يخلو بداهة من مغاضبة التصوف نفسه".. "أليس عجيبا أن تتلون المناجاة بالمنازعة والعنف والإحساس بوطأة الانفصال وما يشبه التغنى بالخارقة" .." الخصام أوضح فى **الإشارات** من التلاؤم والانسجام، وليس أمامنا حالة ساكنة آمنة إلا قليلا.. الخصام يؤلف كثيرا من مظاهر العلاقة بين المتكلم ونفسه، بين المتكلم والمخاطب. لكن غايتنا بداهة هى الالتئام.. لا يكمل الحوار إلا إذا تبادل

الداعى والمدعو المواقع. إن تحديد السامع على هذا الوجه ليس يسيرا. ومعظم الذين تحدثوا فى اللغة والبلاغة افترضوا أن الرسالة ذات اتجاه واحد، وأن الذى يسمع لا يقول، وأن الذى يأخذ لا يعطى"(٣٤).

من الواضح أن التوحيدى- فى معظم كتاباته- كان وظل يسعى إلى منطقة التواصل الغامضة هذه، الجامعة بين الداعى والمجيب، بين القائل والسامع، المتكلم والمخاطب، وهو ما سمّاه فى الإشارات مرة تسمية لا تخلو من دلالة: "الذكر الجامع":

" أما ترانى يا هذا كيف أداريك بالرفق، وأداويك بالحذق، أدعوك بالنثر إلى أن تنتثر عما قد زيّفك وأفسدك، ثم أعطف عليك بالنظم إلى ما قد شرّفك ورفعك،ولا تعجب من فراغى لك فإنى موكل بك من قبل من هو أملك بى وبك، فلعلك إذا أجبت ندائى وفهمت دعائى، درجتُ معك، وسلكتُ منهجك، فإنى من حيث أناديك مجاب، وأنت من حيث تجيب منادَى، فإذا التأمت الكلمة بالكلمة بالدعاء والإجابة، صار الداعى مجيبا والمجيب داعيا. وإذا صحّت هذه الإشارة كنتُ أنا القائل وأنا السّامع، وكنتَ إيّاى فى هذا الذكر الجامع" (**الإشارات** ص١٢٠)

ومن الواضح أيضا أن للتوحيدى فى **الإشارات** تصورا مضمرا عن الإبداع الأدبى، لا بصفته عملا يقوم على إراحة القارئ وإمتاعه، بل بصفته تجسيدا خاصّا لأزمة التعبير باللغة المحدودة، وبصفته تعبيرا مؤلما عن نقص ملازم لهذه اللغة الإنسانية، وهو نقص يبدو فى الإشارات وكأن لا برء منه. وهكذا تبدو هذه المناجيات وكأنها لا تستطيع أن تستوعب المأمول؛ ذلك المأمول مستحيل، إنه- تماما كلحظات التجلى الإبداعى الغريبة- "بعيد، يتراءى ثم يختفى"، ويحتاج إلى اقتدار وشجاعة واقتحام(٣٥).

وبنية كتاب **الإشارات** تنهض فى مجملها على هذا التوتر الذى لا ينتهى بين المتكلم ومخاطبه، أو بين المتكلم ونفسه(٣٦)، بين ذلك المأمول المستحيل البعيد الغامض، وبين الرغبة الملحة التى لا تتوقف عن تجسيده؛ ولذلك فإن الكتاب ينتهى كما بدأ بالدرجة نفسها من التوتر والإلحاح والتكرار، الذى نراه على أشده من جديد فى بداية كل رسالة جديدة، إلى أن نصل إلى الرسالة الأخيرة ونحن على الدرجة نفسها من التوتر، وربما اليأس من القول المكرر، ومن أية إمكانية للتلاؤم والانسجام بين المتكلم والمخاطب؛ إذ لا إمكانية بعد كل هذا الإلحاح والتمنى، لأنْ يستجيبَ هذا المخاطب أو يرد، أو تصدر عنه بادرة مطمئنة؛ ولذلك لم يكن غريبا مع اقتراب هذه الرسالة الأخيرة الطويلة من نهايتها، أن يقول المتكلم:

".. فليت الزمان إذ حرمنى المُنَى، لم يُصْلِنِى بنار التمنّى.

"بالله يا سيدى: هل عندك شىء مما عندى؟ فلعلّى بالوهم نطقتُ، وعلى الظن جريتُ، وبالبرق الخُلَّب اغتررتُ، وإلى جهد المُقِلّ اضطررتُ، وسورةَ اللغو تَلوتُ، وأثرَ الوسواس قفَوتُ" (**الإشارات** ص٣٩٣)

"فهل عندك من علاج يكشف ما بى، أو من مساعدة تخفف بعض أوصابى؟ هيهات: أنَّى يكون لك هذا؟ وأنَّى توقُّك إليه؟ وأنت أيضا فى قميصى تتبختر، وفى ذيلى تتعثر.." (**الإشارات** ص٣٩٦)(٣٧).

وهكذا بدا الكتاب وكأنه- كما قال المتكلمُ فيه لمخاطبه مرة- "استغاثة متكررة"، و"بدايات" لا نهاية لها، و"طرق مختلفة"، لكنها فى النهاية استغاثة وبدايات وطرق لا تكاد تفضى إلى شىء، اللهم إلا هذا السعى المؤلم بلا نهاية، مهما طالت هذه الإشارات الإلهية وتعددت رسائلها، فها هو الجزء الأول ينتهى دون أن تبرد درجة التوتر ودون أن تتوقف الاستغاثة، ودون أن يتوقف الأمل والتمنى؛ ومن ثمّ البحث الممض عن بدايات وطرق جديدة(٣٨):

"لعلك تقول بغفلتك وقلة تجربتك، وقصور نظرك، فلو سكتَّ فى الجملة كان أصلح من هذه

الاستغاثة المكررة، ومن هذا العويل الطويل، ومن هذه البدايات ومن هذه الطرق المختلفة، فالجواب عن قولك إنك لو أحسست بالداعى إلى هذا القول، وبالمهيج على هذا التهويل، لكان عذرى عندك مبسوطا، وكان اعتراضك عنى مقبوضا، ولكنك لا تحس، ولا أظنك تُحسّ بأن تحسّ، والله ما نبست من هذه السطور الكثيرة والورقات المتصلة بحرف إلا بعد الخناق الشديد وعصر الفؤاد بالكره، وإلا بعد التلويح فى المنام، وإلا بعد الإلقاء الإلمام، وإلا فى المقام والمقام، وكان روحى يخرج من هذه الحال التى كانت تعرض" (**الإشارات** ١٠٥-١٠٦).

الكتاب يبدأ بشكوى، وينتهى بشكوى، وما بين البداية والنهاية ليس سوى شكوى، من القائل إلى السامع وبالعكس، من المناجى إلى ربه ومن ربه، من الدنيا وما فيها، من الزمان ومن اللغة ومن النفوس المضطربة التى خلقها الله. أما الوصول إلى التلاؤم والانسجام فتلك "مُنْية دونها منيَّة، وجهالة قرينتُها ضلالة" كما يقول أبو حيان فى آخر رسائل **الإشارات** وأطولها (الرسالة ٥٤) التى تذكرنا بعض مقاطعها برسالته الشهيرة بعد إحراق كتبه. يشكو المتكلم أبو حيان، متحدثا بضمير الغائب هذه المرة، عن الله فى الأولى لا إليه، وعن الناس فى الثانية لا إليهم:

"ها أنا لا أحيل على غيرى: أستحلُّ الله عَقدى، وأستفكُّه رهينتى، وأستقيله عثرتى، وأستنعشه صرعتى، وأسترحمه عبرتى، وأسأله بلسان الذل والضراعة، توقيعَ الكفاية والقناعة، منذ حين وزمان، فى كل وطن ومكان، فيأبى إلا ما هو أعلم بمصلحتى فيه، وسلامتى عليه، وإليه الشكوى، وهو نعم المولى" (ص٣٩٠)

والله يا رفيقى وشريك زادى، لقد صحبت الليالى ستين عاما مذ عقلت، فما غدرنى إلا من استوفيتُه، ولا كدّر علىّ إلا من استصفيتُه، ولا أمرَّ لى إلا من استحليتُه، ولا أهمل أمرى إلا من استرعيتُه، ولا قذيَتْ عينى إلا بمن جعلتُه ناظرها، ولا انحنى ظهرى إلا بمن نصبتُه عمادَه، ولا نجمتْ لى نجاة إلا من حيث لم أحتسب، ولا سبقتْ إلى مسرّة إلا ممن لم أكتسب" (ص٣٩٢).

غير أن الأمر لا يتوقف عند حدود النجوى والابتهال، أو حتى الشكوى التى يتوجه بها المتكلم إلى مخاطبيه المتعددين، وإنما يتجاوز ذلك إلى ألوان من التقريع المبطّن بالغضب، وهو التقريع الذى يمكن للقارئ أن يستشعره من النداء: يا هذا؛ لأنه ليس مجرد نداء إلى مجهول حاضر بهيئته أمام المتكلم، بل نداء ينطوى على غلظة واضحة، كما يمكن للقارئ أيضا أن يستشعره فى أسئلة التقريع المتوالية، وهى أسئلة أوسع من أن تُحصى فى كتاب **الإشارات**(٣٩).

وكثيرا ما تجاوز الأمر حدود اللوم والتقريع، ليصل إلى درجة أعلى من الحدة التى تصل إلى المخاصمة والمغاضبة، ليس فقط فى مخاطبة "هذا"، أو فى مخاطبة الإنسان بشكل عام، وإنما أيضا فى مخاطبة المولى عز وجل.

ففى خطابه إلى "هذا"، وإلى "الإنسان"، لن يتورع الراوى المتكلم- وسط أسئلته التقريعية المتوالية- عن وصف المخاطَب بأنه "حمار" أو "بهيمة"، أو "مزبلة"، أو حين يصفه بالبذاءة والصفاقة والقبح(٤٠)، وفى خطابه إلى المولى عز وجل سيتجاوز حدود المناجاة والابتهال، ليصل إلى اتهام المولى بمحاربته، وإن اقترنت هذه المغاضبة والمخاصمة على الدوام بسؤال الغفران والصفح(٤١).

٥- الأنا تتأمل قولها

ويرتبط بحضور المخاطب خاصية أخرى تميز كتاب الإشارات ونوع "المناجاة" على العموم، وهى حضور أنا القائل أو المتكلم أو الكاتب، الذى لا يكف عن تأمل قوله أو كلامه أو "كتابه"، وهل يمكن أن يكون هناك حضور للمخاطب من دون حضور لقرينه المتكلم(٤٢).

تحتل أنا القائل أو المؤلف فى هذا الكتاب- على خلاف معظم كتب التوحيدى الأخرى- مكانة

محورية؛ بحيث يتبدى واضحا أن الباعث على تأليف الكتاب تجربة ذاتية محضة، فكأن هذا الكتاب قصيدة، وليس مجرد مصنَّف كمصنفات التوحيدي الأخرى، وكمصنفات معظم مؤلفي التراث العربي الموسوعية التي يجمعون فيها ما قاله الآخرون، أو يخلقون- في أحسن الأحوال- حوارا بين هؤلاء الآخرين. هذا الكتاب حوارُ المتكلم مع نفسه، ومع أصدقائه ومع أعدائه، ومع ربه الذي خلقه وابتلاه، ونحن نستمع إلى هذا الحوار الداخلي السرّي عرَضا، تماما كما نستمع إلى قصيدة غنائية.

صحيح أن الكتاب الضخم يتألف من تراكم رسائل المناجاة المتشابهة، وصحيح أن درجة التوتر تتفاوت بين بداية الرسالة الواحدة ونهايتها، ومن رسالة إلى أخرى داخل الكتاب، ومن بداية الكتاب كله إلى نهايته، ولكن المؤلف أبا حيان لا يكاد يترك فرصة إلا وينبهنا عند كل منحنى، إلى أنه إنما يكتب رسالة مناجاة واحدة ممتدة لا يحيل فيها على غيره، إنها قصيدته الخاصة التي يدرك معناها، ويتأمل بواعثها وصورها وأركان بنائها. إنه المتكلم الواعي المتأمل تماما لما يقوله، حتى وإن طال وبدا أقرب إلى الهذيان.

ولا غرابة أن يطلق المؤلف أوصافا متعددة على قصيدته أو مناجاته الطويلة، أو كتابه، فالكتاب في وصف أبي حيان: "نُفاثةُ صدرٍ امتلأ بالغيظ"، "حديث ذو شجون"، "شجْو وشدو من حديث"، "وذرْو من الحديث، وذرو من النجوى"، "جمجمة وهدهمة وهينمة ودندنة"، "تشاكٍ وتباكٍ"، "نجوى وتشاور وهذيان"، "مناجاة ومناداة ومناغاة"، "مدّ وجزر"، "وساوس وهواجس"، "طرق وعرْة"، "شكيَّة وبليَّة ورزيَّة"، "شجْو قد أمرَّت علينا كأسُه"، "حديث والله عنيف"، "ألغاز"، "قصة"، "ديوان"، "استغاثة متكررة، وعويل طويل"، "ذكْر جامع".. إلى آخر هذه الأوصاف التي ترد بنصها في مواضع متفرقة من الكتاب.

وغالب الظن أن هذا الإدراك الحاد لبناء الكتاب، وذلك الحضور الفادح للأنا القائلة التي تتأمل قولها في كل أركان النص الطويل، ينطويان على جانب آخر من الوعي الحديث الذي طبع بطابعه كثيرا من كتابات أبي حيان التوحيدي.

وكان من الطبيعي أن يرتبط بحضور أنا القائل، أو "المؤلف"، حضور آخر لا يقلّ عنه قوة، هو حضور الكتاب، أو "المؤلَّف".

هناك مواضع كثيرة على مدار الكتاب من بدايته إلى نهايته، يشير فيها أبو حيان إلى فلسفته في هذا الكتاب، وإلى طريقة تأليفه ودافعه إلى هذا التأليف. ومع كل الفيض والتدفق والهذيان واللوثة يتبدى أن هناك منطقا يحكم بناء كل رسالة على حدة، وبناء الكتاب في مجمله، الذي يقوم على لملمة هذه البعثرة من الشذرات العنيفة ووضعها في نظام حر للمناجاة(٤٣).

ولن يفتأ أبو حيان في مناجاته الطويلة هذه، من بدايتها إلى نهايتها، أن يذكّرنا ويذكّر مخاطبه من أول رسالة وحتى آخر رسالة في الكتاب، بما وصلت إليه شكواه من عبث وجنون، وما وصل إليه كتابه من تلوّن وطول، وهذه بعض الأقوال التي يصف فيها المتكلمُ في **الإشارات** كلامَه:

"يا هذا: الحديث ذو شجون، والقلب طافح بسوء الظنون" (ص٤).

"هذا- فديتك- نبأ غريب، استنبط مكمن الغيب المكنون، والسر المحزون.." (ص٦).

"اسمع أيها الجليس المؤانس، والصاحب المساعد، حتى أصف لك تصاريف حالي، ومتقلب أمري" (ص١٠).

"فهلُمّ يا سيدي إلى شجو قد أمرّت علينا كأسُه، وتقطعت بنا عليه أنفاسُنا وأنفاسُه.. فقد طالت النجوى بهذه البلوى التي تليها بلوى" (ص١٥).

"فهذا شدو من حديث إن تجوذب طرفاه لم يلتقيا إلى آخر العمر" (ص٥٥).

"أيها السامع: هذا ديوان ما فُضّ ختمه منذ ختم" (ص٧٠).

"أخشى والله ما لى من هذا القول إلا عناؤه، وما لى من هذا المعنى إلا هباؤه، وما لى من هذا المد والجزر إلا غثاؤه" (ص٧٢).

"الحديث أطول من هذا ولكن فى فمى ماء، على أنى قد سقت العبارة هكذا وهكذا، شرقا وغربا، وجنوبا وشمالا، وأرضا وسماء، فلم أدع للكناية قوة إلا عصرتها عند العثور عليها، ولا للتصريح علامة إلا ونصبتها حين وصلت إليها .." (ص١٠٥).

".. فوحقك ما استرسلت هذا الاسترسال، ولا خليت عنان القول على هذا المقال، إلا لأنى ناجيت بك نفسى" (ص١٢٥).

"يا هذا: إنما نتنفس بهذه الكلمات كما يتنفس الملوق، ونهذى بها كما يهذى بها المألوق" (ص١٤٣).

" يا هذا: أما ترى كيف أديرك من باب إلى باب، وكيف أصف لك حالا بعد حال، وكيف ألقى إليك فنًا بعد فن، وكيف أقوى رجاءك حتى تكاد تطمئن، وكيف أغلِّب يأسك حتى تكاد ترجحن؟ وكيف أناغيك بالسلوة عن الدنيا، وكيف أسارّك بأعاجيب المولى، وكيف أجذبك إلى تارة ثم أنجذب معك أخرى، وكيف أرددك بين حلاوة "لعل" ومرارة "عسى"؟ (ص١٤٤).

"إنما أزلّ فى كلامى لك أيها الإنسان من فن إلى فن، وأطفر من وطن إلى وطن.." (ص١٥١).

"اسمع أيها الإنسان بدعا من الكلام، وغريبا من المعانى... وقد طالت الشكية، ودامت البلية، وتضاعفت الرزية" (ص١٥٥).

".. هيهات، بلغت هذا المكان بقلمى، وقد خنقتنى العبرة تذكرا لهذه الأحوال من قوم شاهدتهم مذ أربعين سنة .." (ص١٦٠).

"هذا بعض حديثى على تقطُّعه وانبتاره، وباب من شأنى على تشعبه وانتشاره، فما بقى من ديوان قصتى إن قيل يا هذا تزحزح عن هذا المكان قليلا حتى نتناجى بلغة أخرى، ونتهادى النصح بها على طريقة هى أولى بنا وأحرى.." (ص٢٣٦).

"أيها السامع: هذه مناجاتى لربى مع أخوات لها عندى، فإن حركك العشق الربانى، وحفز سرَّك الشوقُ الإلهى، وهبّ فى صدرك النسيم القدسى، فتبلَّغ إلى، واحمل ثقلك على.." (ص٢٧٧).

"يا هذا: دع ما وقر فى أذنك من جملة ما هذيتُ به عليك، وحصِّل الآن ما أقول .." (ص٢٨٧).

" وبعد، فإن القائل إذا لم يكن واجدا لما يقوله، لم يكن السامع واجدا بما يسمعه: إنما هو قلب يناجى قلبا، وروح تناجى روحا، وعقل يطارح عقلا، ورب ينادى عبدا، وعبد ينادى ربا، فالمنادِى من حيث ينادَى بالصدق يجيب، والمنادَى من حيث يجيب بالحق منادٍ" (ص٣٠٤).

"يا هذا: عيب هذا الحديث خافٍ، والرمز عنه متجاف، وإنما ندندن حول هذه المعانى.." (ص٣١٩).

"خذ حديثى جملة فتفصيله باهظ، واقنع بالعنوان فمفضوضه موحش"(ص٣٧٦).

"اسمع منى- فديتك- وارفق بى- حميتك- فهذا كله نُفاثة صدر قد امتلأ بالغيظ، وعصارة فضل قد ابتلى بالنحس" (ص٣٩٣).

"هذا كله بِساط طيُّه أولى، ونشْرُه أبلى، ولكن الغريق بكل مرثية حقيق"

"سيدى: لا تنكر تلوّن خطابى وإطالتى به كتابى، فكل ذلك لتباين أحوالى، وشتات أمورى، واختلاف مقاصدى" (ص٣٩٤).

" اللهم إنا قد لهجنا بهذه الوساوس والهواجس، شغفا بذكرك، وتلذّذا بكل ما يكون خبرا عنك" (ص٤٢٥).

ليس هناك وصف يمكن أن ينطبق على كتاب **الإشارات**، أبلغ من هذه الأوصاف فى تنوعها، وقد انتقيناها انتقاء من بين أوصاف لا نهاية لها، يطلقها المتكلم فى كل صفحة تقريبا على حديثه المتصل أو كتابه الطويل. والحقيقة أن الأمر لا يتوقف عند هذا الوصف الواعى لما فى الكتاب من طول وتنوع وعنف وتمزق وطلب لا يتوقف لرحمة

التواصل، بل ينعكس كذلك وبصورة لا واعية، فى نوعية المعجم الذى يسرى فى هذه النقول (شجون، طافح، سوء، غريب محزون، متقلب، عناء، هباء، غثاء، يأس، أعاجيب، زلل، شكية، بلية، رزية، عَبْرة، تقطُّع، انبتار، تشعُّب، انتثار، باهظ، موحش، متجاف، عيب، غيظ، نحس..إلخ). هذا معجم يبدو فى **الإشارات** وكأن لا نهاية له.

إن نوع المناجاة فى جوهره- ومثاله الأساسى هنا هو كتاب **الإشارات**- ليس سوى تناجٍ وتنادٍ متبادَل، يتجاذب طرفاه الحديثَ ولا يلتقيان إلى آخر العمر كما يقول أبو حيان، وهو حديث يغلب عليه الالتباس: بين قلب وقلب، وروح وروح، وعقل وعقل، بين عبد ورب، ورب وعبد[٤٤]، بين منادٍ ومنادَى وبالعكس.

٦- حديث الأسرار

المناجاة حديث عن الأسرار؛ ومن ثم فإنه حديث قائم على المفارقة، لأنه يعتمد الإشارة الصامتة المكبوتة المقموعة الملغزة، أكثر مما يعتمد العبارة الصريحة المريحة.

ومناجيات التوحيدى كما رأينا، ليست حديثا فى اتجاه واحد، وإنما هى طلب ممضّ للتواصل والتحاور، رغبة فى كسر صمت الغربة، وطلب لرحمة الكلام، واتحاد الذات المنقسمة.

ولعل هذا ما يجعل من صيغ النداء والاستغاثة والشكوى صيغا أساسية متناثرة فى الكتاب كله، وهى صيغ بقدر ما تعلن عن التذلل والابتهال والدعاء، تعلن أيضا عن الغضب واللوم والعنف المكبوت المضمّن فى النداء المقتضب المتكرر الذى يتوجه به الراوى إلى مجهول: "يا هذا!".

وأوضح تعبير عن المفارقة فى كتاب **الإشارات**، أنه فيض من الكلام الكثير الذى يظل مع ذلك صامتا[٤٥]، فمع أن هذه أطول مناجاة فى تاريخ الأدب العربى والإسلامى، فإنها لا تشفى غليلا ولا تجيب على سؤال ولا تركن إلى تلاؤم أو انسجام، بل هى على العكس تنتصر لقيم مناقضة، قيم كالنفى والاختلاف والتناقض والسلب والاندهاش والرعب.

كان عمل أبى حيان فى **الإشارات**- كما يقول مصطفى ناصف- محاولة لإنقاذ اللغة، عن طريق إعادة النفى ليصحب الإثبات.. إنقاذ للغة من براثن التوكيد.. تنمية مستوى يتعرض بين وقت وآخر للنزاع.. ضرورة الإبقاء على منظور الاختلاف الذى يناوشنا فى الأعماق .. تجاهل فكرة التقرير الحاد التى غلبت على أبحاث اللغة..السعى إلى الصعب والحرص على اتجاهات متنوعة، والابتعاد بوضوح عما يسمى التقرير.. تأكيد الفقد الكامن فى التحقق، فكل عاطفة تنطوى على نقيضتها، وتوكيدُ الكينونة يجب ألا يخفى مفهومُ الفناء، والتمييز بين الحالات لا يجب أن يخفى التشابك بين الوجود والفقد، بين التحقق والبطلان بين الوعى والتخيل، لابد من إعادة الاعتبار لقيم السلب والنفى والرعب[٤٦].

وهذا العنصر بالتحديد، هو الذى ينقل كتاب **الإشارات** من مجرد كونه مجموعة من الأدعية والابتهالات الدينية الهادئة المؤكدة المطمئنة، إلى مناجيات أدبية تنطوى على سؤال قلق وشك ونفى واختلاف وتناقض واندهاش ورعب لا يهدأ، وهو الذى يجعلها تتحول فى بعض المواضع إلى صراخ وهجاء، وليس مجرد شكوى وأنين تحت وطأة السر الصامت، وبحيث يتحول أدب المناجاة عنده إلى لون من السرد الجوّانى، القريب إلى ما صار يُعرف فى الأدب الحديث باسم "تيار الوعى"، الذى تتحول فيه نفس المتكلم إلى عالم موّار محتشد، يعكس ما فى العالم الأوسع من أصوات متناقضة.

تماما كروايات تيار الوعى، ليس فى كتاب **الإشارات الإلهية** حكايات مكتملة ولا أبطال، اللهم إلا حكاية ذلك الراوى المتكلم إلى مخاطب مجهول، وعبر كلامه إلى المخاطب نتعرف على بطل روائى ممزق، تحيط به محن ورزايا وشخوص وأزمنة وأحلام. يبدأ الكتاب وينتهى ونحن فى النقطة نفسها؛ لا يتقدم الزمن، ولا يتغير المكان،

إنما هو الراوى الملتاث فى مواجهة مخاطبيه، يستذكر ويتأمل ويدعو ويهجو ويستنطق هؤلاء المخاطبين دون كلل.

فى الرسالة الثالثة من كتاب **الإشارات**- وهى رسالة توهم بأن الكتاب كله، كان ككثير من كتب أبى حيان السابقة، استجابة لطلب أو ردًا على رسالة من كبير أو وزير أو صديق- يتحدث المتكلم عن تجربته المريرة التى يضيق الوقت عن تسجيلها، والتى لا يمثل هذا الكتاب- على طوله وتنوع منابعه- سوى بداية للتعبير عنها. يقول:

وصل كتابك- وصلك الله بالخير وجعلك من أهله- تسألنى فيه عن حالى، وتستنطقنى به عن ظاهرى وباطنى، وعن سرى وعلانيتى، وعن سكونى وحركتى، وعن انتباهى ورقدتى، وعن قرارى واضطرابى، وعن يقينى وارتيابى، وعن تقاعسى وانتصابى، وعن عللى وأوصابى، وفى الجملة عن جميع أمورى وأسبابى. وفهمته بالشرح والتفصيل على ما بى من بلائى وعذابى، فمن لى الآن بوقت ينفّس حتى أهز عليك جملة تستوعب عينك، وتفصيلا يحول بينك وبينك، وكناية تبدد وهمك، وتصريحا يقيد فهمك، وبلاغة تملأ قلبك، وعيًا يستأسر لبك، واختصارا لا تحصل منه على حرف، وإسهابا يغرفك غرفا بعد غرف، وواضحا يصلك باليقين، ومستعجما يضلك عن السراط المستقيم؟...

.. فأما حالى فسيئة كيفما قلبتها، لأن الدنيا لم تؤاتنى لأكون من الخائضين فيها، والآخرة لم تغلب على فأكون من العاملين لها؛ وأما ظاهرى وباطنى فما أشد اشتباههما، لأنى فى أحدهما متلطخ تلطخا لا يقربنى من أجله أحد، وفى الآخر متبذخ تبذخا لا أهتدى فيه إلى رشد؛ وأما سرى وعلانيتى فممقوتان بعين الحق، لخلوهما من علامات الصدق، ودنوّهما من عوائق الرِّق؛ وأما سكونى وحركتى فآفتان محيطتان بى، لأنى لا أجد فى أحدهما حلاوة النجوى، ولا أعرى فى الآخر عن مرارة الشكوى؛ وأما انتباهى ورقدتى، فما أفرِّق بينهما إلا بالاسم الجارى على العادة، ولا أجمع بينهما إلا بالوهم دون الإرادة؛ وأما قرارى واضطرابى فقد ارتهننى الاضطراب حتى لم يدع فى فضلا للقرار، وغالب ظنى أنى قد علِقتُ به، لأنه لا طمع لى فى الفكاك، ولا انتظار عندى للانفكاك؛ وأما يقينى وارتيابى، فلى يقين ولكن فى درك الشقاء، فمن يكون يقينه هكذا كيف يكون خبره عن الارتياب؟ وأما تقاعسى وانتصابى، فقد وضح لك فى عرض شهودى وغيابى، ومنظوم إطنابى وإسهابى؛ وأما عللى وأوصابى، فقد أنبأت عنهما فى تضاعيف جوابى وكتابى؛ وأما أمورى وأسبابى، فمن أجلها طال خطابى وعتابى.." (**الإشارات** ص١٧، ١٩).

هذا نص يكشف أن التجربة الذاتية المريرة لراوى **الإشارات** وبطلها، هى التى رسمت خطة الكتاب، وجعلته أقرب ما يكون إلى نوع من السرد السيكولوجى الذى يصعد ويهبط، يحنو ويحتد، يحلو ويمرر، يوجز ويسهب، يكنى ويصرح، يرق ويعنف.. إلخ. باختصار: هو سرد يتلون مع أحوال المتكلم، دون أن يطمئن إلى أنه احتوى هذه التجربة وعبر عنها بشكل كامل أو مُرضٍ.

٧- ضجيج الصمت

المُناجِى التقى صامت ومُلجَم. فى داخله حديث طويل، لكنّ فى فمه ماء كثيرا كما يقول أبو حيان. إنه توتر آخر فى الإشارات بين الصمت والقول(٤٧).

غير أن لصمت المناجى ضجيجا، يتجسد فى خصائص صوتية وتركيبية ودلالية معينة، هى من أهم خصائص الشكل فى الإشارات وفى نوع المناجاة عموما، وأهمها التكرار والسجع بظواهرهما المتعددة فى النثر العربىّ، وهيمنة مجالات دلالية معينة تنقل العدوى والحالة التى يصفها الكتاب، فضلا عن الوصول إلى لون خاص من المجاز، ومعظمها خصائص تصل الكتاب بالشعر الغنائى. إن ما يمكن أن يُقال بكلمة

واحدة، قد تقوله المناجاةُ بمائة كلمة، وتقرع إليه مائة باب؛ فالمُناجي مأزوم ومحتاج: ولهذا لن يمل أبو حيان من تكرار البيت الشهير:

أخلِقْ بذى الصبر أن يحظى بحاجته
ومُدمنِ القرع للأبواب أن يلِجَا

لكنه يدرك تماما أن هذا ليس بابا ككل الأبواب، وإنما هو باب- كما يقول- " كلما قُرِعَ زاد رتاجا، وشرِب كلما خوِّض صار أُجاجا" (ص١٧٦). في كل صفحة من صفحات الإشارات الأربعمائة، لن يجد القارئ إلا هذا القرع المتواصل بالسجع والفواصل والترادف والطباق:

سيدى: لا تنكر تلوّن خطابى وإطالتى به كتابى، فكل ذلك لتباين أحوالى، وشتات أمورى، واختلاف مقاصدى، فإنى:

أريد فلا أعطى، وأعطى ولم أرد
وقصّر علمى أن ينال المغيّبا

فلا جرم صباحى مساء، ومسائى عمىً، ودعواى باطلة، وقولى زور، وانتباهى تعلل، ورقدتى موت، ورضاى خسيس، وعلمى تخيّل، ورجائى توهم، وظنى شك، وحقى مخيلة، وطريقى حسك، وعطائى خديعة ومنعى طبع، وطبعى نكد وكمالى نقص، وولايتى عزل، وظاهرى حسرة وباطنى حيرة، وحالى سراب، وبنيانى خراب، وجرفى هائر، وصوابى خطأ، وبقائى حلم، وفنائى روح وريحان. نعم، وكل كلى بكلى قبيح، وجميع جميعى بجميعى مرذول..." (ص٣٩٥).

هكذا يتحول السجع، والفواصل المتكررة المتوازية تركيبيًا وموسيقيًا، إلى إدمان مميت لقرع الأبواب وعلى نحو يجسد حرفيًا ضيقَ اللغة بما يريد القائلُ أن يفصح عنه أو أن يصل إليه. يتحول السجع والتكرار من مجرد زينة وحلية إلى شيء شبيه بالسحر أو التنويم أو الذكر الصوفى، يتحول إلى تعويذة لكسر الصمت ومحاربة العدم. إن أبا حيان- كما يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى- "لا يخبرنا عن العدم، بل هو يبنيه، مستخدما فى بناء العدم كل ما فى اللغة، ما يضيف إلى السلب سلبا، وإلى النفى نفيا، وإلى الإبادة إبادة. ليس فى هذه السطور استطراد، وليس فيها استعراض، بل هى معاناة جسدية للفكرة المجردة، تتحول بها هذه الفكرة إلى وجود لغوى مركب، نقى نقاء الخلوص لا نقاء البساطة أو التكرار"(٤٨).

وقد كان أبو حيان فى كل هذا امتدادا لميراث كتابى طويل، وجد تجليه الأكبر فى **القرآن الكريم** والحديث الشريف، ومعظم فنون النثر العربى الشهيرة كالرسائل والخطب والمقامات. ورغم أنه ميراث ينهض على ما بدا أنه تكرار وزينة، فإن الأمر المؤكد أن أبا حيان فى **الإشارات** قد أخذ هذا التراث فى اتجاه مختلف؛ بحيث يمكن القول إنه فهم عُمْقَ المعنى ودلالة الإيحاء الذى يمكن لموسيقى التكرار وحدها أن تنقله. لقد تعامل أبو حيان مع نص **الإشارات** وكأنه نص مقدس يصدع مستمعيه بالحقائق عبر أنواع التكرار ونغماته المتنوعة المنابع والأشكال، التى تفيض وتتدفق وكأن لا نهاية لها.

وكم من مرة فى الكتاب تقطعت أنفاسُ القائل يأسا، دون أن يصل قولُه إلى نهاية، فترك سامعَه عند وهم بديمومة القول المتكرر إلى ما لا نهاية. حدث هذا مرة حين تكرر سؤال القائل أو الكاتب إلى مستمعه أو قارئه: "أهكذا؟"، فبدت الأسئلة وكأن لا نهاية لها، إلا أن ينتهى كلُّ شيء:

"... ها أنا قد غسلت يدى من فلاحك، ها أنا قد يئست من صلاحك. أهكذا يكون من عرف الله سرًا أو جهرا؟ أهكذا يكون من اعترف به رياء أو إخلاصا؟ أهكذا يكون من تطاعم إحسان الله حاضرا أو غائبا؟ أهكذا يكون من ذكر الله سرًا أو جهرا؟ أهكذا يكون من اشتاق إليه ساكنا أو متحرِّكا؟ أهكذا يكون من أحبّه متسليًا أو متهالكا؟ أهكذا يكون من دعا إليه صادقا أو كاذبا؟ أهكذا يكون من تمرّغ فى نعمه صباحا أو مساء؟ أهكذا يكون من بودى بالآية متنبها أو نائما؟ أهكذا يكون من تلاطف شاهدا أو غائبا؟ أهكذا يكون من

يحافظ على حظّه راضيا أو عاتبا؟ أهكذا يكون من هو محتاج مع من هو غنيّ؟ أهكذا يكون من هو عاجز مع من هو قويّ؟ أهكذا يكون من هو عبد مع من هو سيد؟ أهكذا هكذا أبدا، إلى أن ينكسر القلم عند الكتابة، وإلى أن يعيا اللسان عند الخطابة، وإلى أن يهيم القلب فى وادى المهابة، وإلى أن تفقد الروح فى فلاة الغيابة" (**الإشارات** ص٩٢).

وحدث هذا مرة أخرى، وفى سياق من العتاب واللوم والتقريع مشابه لما حدث فى المرة الأولى، وعلى نحو يكشف عن إدراك المتكلم أبى حيان لعبثية ما يقوم به من تكرار وإلحاح، وإدراكه أيضا لدلالة هذا الذى يبدو عبثيًا ومغزاه:

" يا هذا: اعتاصت والله الغايةُ على الغاية، وانتهت النهايةُ إلى النهاية، وأدرجت الآية فى الآية، فلهذا ما صار الدواءُ داء، والأسْوُ جراحا، والعطاءُ سلبا، والبلاغة عيًا، والرشاد غيًا، والنشر طيًا، والقبول ردًا، والوصال صدًا، والتمام نقصانا، والرجحان وكْسا، والتوجّه استدبارا، والتبسُّم استعبارا، والربح خسرانا، والزيادة نقصانا، والرضا سخطا، والأمر فُرُطا، والمستقيم محالا، والثابت مزالا، والطاعة ذنبا، والإجابة قلبا. وعلى هذا إلى أن ينفد القول، ويضمحلّ الاسم، ويبيد الفعل، وينحرف الحرف، ويُنسى التأليف، ويطوى الضمّ، وينشر النشر، وتفنى العبارة وتزول الإشارة، وإلى أن يقال للقائل: قل فلا يقول، ويقال للسامع:/ اسمع فلا يسمع، ويقال للمتحرك: اسكن فلا يترمرم، ويقال للساكن: تحرك فلا يتهمهم" (**الإشارات** ص١٩٨).

لا شك أن التعامل مع اللغة فى كتاب **الإشارات** ينبع من خلفية فلسفية وثقافية، وهى خلفية تمزج بين موروث المتصوفة المبنى على فكرة الإشارة التى لا تسعها العبارة، وموروث النثر العربى الرسمى القائم على ألوان من الترصيع والتكرار . ويبدو أن المنبعين يمتزجان حقًا، ويؤدى امتزاجهما إلى توصيل تجربة أبى حيان الخاصة فى **الإشارات**.

يتحدث الرجل من ناحية– شأن كثير من المتصوفة الكبار– عن ضيق اللغة الإنسانية بتجربة البشر الواسعة والمؤلمة فى هذا العالم، وعن حاجة البشر إلى التدرب على تجاوز حدود هذه اللغة الضيقة، حتى لو تحول كلامهم إلى هذيان وهرف وفهاهة وجمجمة وهمهمة، إلى آخر هذه الأوصاف التى يطلقها المتكلم على كلامه:

".. يا هذا: ارحم غربتى فى هذه اللغة العجماء، بين هذه الدهماء الغثراء، وتعجّب من ندائى فى هذه الفلاة الغبراء، بين الأرض والسماء" (**الإشارات**، ص٩٤).

" أنا والله فى أمر لا ينادَى وليده، ولا يرجَى جهيده، ولا تنشَد ضالته، ولا تؤمَن غائلته، لأنى مع طى مستور بيقين، وضمير محشوٍ بفتون، وقلب مقلب على فنون، إن نبست من خبرى بحرف، سقيت كأس حتف. فلا جرم كلامى كله كناية، وإشاراتى كلها مدمجة، وبيانى من أوله إلى آخره فهاهة، والتهمة على مشتملة، والآفة بى محيطة، والبال قلق، والجو أكلف، والسر أغلف، وأنا أهرف بما أعرف وبما لا أعرف" (**الإشارات** ص١٢٢).

" هيهات، ضاق اللفظ، واتسع المعنى، وانخرق المراد، وتاه الوهم،، وحار العقل، وغاب الشاهد فى الغائب، وحضر الغائب فى الشاهد، وتنكرت العين منظورا بها ومنظورا إليها ومنظورا فيها. فكيف يمكن البيان عن قصة هذا إشكالها؟" (**الإشارات** ص١٥٢).

".. يا هذا: إن كنت غريبا فى هذه اللغة فاصحب أهلها، واستدم سماعها، واشغل زمانك باستقرائها واسترائها، فإنك بذلك تقف على هذه الأغراض البعيدة المرامى، السحيقة المعامى، لأنها إشارات إلهية وعبارات إنسية، إلا أن العبارات الإنسانية ليست مألوفة بالاستعمال الجارى، وأنت محتاج إلى أن تألف فى الأول بطول السماع، ثم تتصعد من ذلك إلى **الإشارات الإلهية** ببسط الزراع .." (**الإشارات** ص٢١٥).

"إن العارف وإن ترقى فى سلالم المعرفة

بحقائق الحال على تبين المكاشفة، وغلبات المشاهدة، ليس له أن يخبر إلا بعد الإذن له، وإذا ورد الإذن ليس له إلا الجمجمة إذا قال، والهمهمة إذا سكت، حتى يدرج فيما إليه تدرج، ويعرج إلى ما عنه تعرج، لغة والله مشكلة وعلة والله معضلة" (**الإشارات** ص٢٤١).

أما ترى انتشارى فى كلامى، ووقوعى دون مقصدى ومرامى، وتلعثمى فى عبارتى، وتعثرى فى إشارتى، حتى كأنى أجنبى من حالى، أو غريب فى مالى .." (ص٢٨٤).

لكن الرجل من ناحية أخرى خبير بتقاليد النثر العربى الرسمية، فهو واحد من ناسخيه فى الأوراق، وواحد ممن صحبوا أعلامه الكبار كابن العميد والصاحب بن عباد، بل أصبح هو نفسه واحدا من هؤلاء الأعلام؛ فقد كتب قبل الإشارات عددا كبيرا من عيون النثر الموسوعية كـ **الإمتاع** و**المقابسات** و**الذخائر** و**الهوامل**..إلخ.

ولم يكن من الممكن أن ينقطع أبو حيان عن كل هذه التقاليد وينخرط فى تجربة الكتابة الصوفية دون أن تترك هذه الخبرة العميقة أثرها، فلا كتابة النثر الرسمى ظلت كما هى، ولا الكتابة الصوفية ظلت كما هى، وإنما تشكل من امتزاجهما أسلوب خاص قادر على التعبير عن شخصية صاحبه وتناقضاتها. كان أبو حيان كما يقول آدم متز: "عالما بدقائق الأسلوب الرائع وقادرا عليه؛ غير أننا نكاد لا نلاحظ فى أسلوبه ذلك التكلف الذى نجده عند غيره من الأدباء. ولم يكتب فى النثر العربى بعد أبى حيان ما هو أسهل وأقوى وأشد تعبيرا عن شخصية صاحبه مما كتب أبو حيان. ولقد كان أبو حيان فنانا غريبا بين أهل عصره، وكان يعانى وحشة من يرتفع عن أهل زمانه، ويتقدم عليهم"(٤٩).

وإذا كان فى النثر العربى- كما يقول جمال الغيطانى- اتجاهان رئيسيان: اتجاه مستقر واضح لا يخرج عن الأسس البلاغية المعروفة، وهو الاتجاه الرسمى المؤسسى المسيطر، واتجاه آخر يعبر عما هو أعمق، عما لا يُدرَك فى الظاهر، عن تقلبات الذات وأحوالها، وهو الاتجاه الذى حاول فيه المتصوفة الكبار؛ فإن أبا حيان التوحيدى "قد وحّد بين ظاهر النثر وباطنه، بين الأساليب التى تعارف عليها القوم، والمعانى التى لم يطرقها أحد، بالطريقة التى يألفها الكافة"(٥٠).

وإذا كان لصمت المناجى كل هذا الضجيج المتجسد فى خصائص صوتية وتركيبية وموسيقية، فإن له عمقا آخر مختلفا يتجلى فى خصيصة دلالية واضحة، هى الإقامة فى المنطقة الواصلة بين الشعر والنثر، ليس فقط من خلال استخدام الشعر مرارا وتضمينه فى نسيج الكلام، فذلك هو الحال فى النثر التقليدى، وليس بالتركيز على العناصر الإيقاعية وحدها، وإنما بالذهاب إلى عمق الشعر المتمثل فى المجاز القائم على التكثيف لا الإسهاب.

المجاز فى **الإشارات** يتجاوز فكرة التشبيه والاستعارة البلاغيتين التقليديتين، ويطمح إلى القفز على سطحية علاقة الشبه للوصول إلى منطقة المبهم الذى لا سبيل إلى رسمه إلا بالمجاز:

"..ثم ختم على بالصبر وأغلق دونى بابه، ونهنهنى عن الشكوى وأغلق على أسبابه، وطوّفنى على رءوس الأعداء ساهمَ الوجه بالمخالفة، ذابلَ الشفة باليأس، كئيب البال بالحزن، مقيد الشاهد والغائب بالتحكم، متلجلج اللسان فى الاعتذار، مردود الحجة عند الانتصار: إن رمقتنى عين رحمتنى بالبكاء، وإن دنا منى إنسان وجدنى كرسم الهباء.." (ص٣٢٤).

ورغم أن الكتاب لا ينهض فى مجمله على مبدأ التكثيف الشعرى الذى يتوسل بالمجاز، فإن بعض رسائله(٥١) ذات الموضوعات المستقلة، تكاد تتحول إلى قصائد لها- فضلا عن موضوعها الخاص- بناؤها وصورها، ومتكلمها ومتلقيها الخياليان.

يمكن إذن أن نوجز خصائص المناجاة نوعا أدبيًا، وكما تبدت فى كتاب **الإشارات الإلهية**، كما يلى:

موقف اتصالى خاص بين أنا المتكلم وأنت المخاطب، وهو موقف يكشف عن رغبة حارقة لا تتحقق فى التواصل والالتئام، أو على الأقل فى مجرد تبادل الحوار.

ليست المناجاة مجرد دعاء أو ابتهال يتجه من طرف إلى طرف، بل هى قبل ذلك إحساس ممض بالغربة، يدور بلا نهاية فى فلك اليأس والشكوى والتردد.

المناجاة طلب لا يتخلى عن الأمل برغم اليأس المحيط والاغتراب. المناجاة قرع دائم للأبواب، ومن ثم فالتكرار روحها وجوهرها، سواء على مستوى الأصوات، أو التراكيب، أو المفردات والصور. والتكرار فيها ليس زينة بلاغية، بل تجسيد كامل لحالة انفعال خاصة.

الهوامش :

(١) معظم مؤرخى النثر العربى القديم ودارسيه ينتمون إلى هذا النوع، فقد تربوا على دروس البلاغة العربية التى هى بلاغة الشعر فى الأساس، وحين نظروا فى فنون النثر العربى القديم واتجاهاته لم يروا منه إلا ما يتفق مع ذوقهم وفهمهم لماهية الأدب، ويمكننا أن نضرب مثلا هنا بما أنجزه شوقى ضيف، سواء فى كتابه عن الفن ومذاهبه فى النثر العربى، أو فى سلسلته المعروفة فى تاريخ الأدب العربى.

(٢) معظم الدارسين من هذا الفريق ينطلق عملهم من اهتمام بالأدب العربى الحديث، ويقف على رأس هؤلاء دارسون مثل محمد مندور وعلى الراعى وشكرى عياد (فى بعض كتاباتهم عن المقامة والخبر والحكاية..)، أولئك الذين قرأوا مناهج الدرس الأدبى الغربى وتأثروا بها، وكانت مهمتهم الأساسية لفت نظر القراء إلى ضرورة توسيع نطاق ما تتضمنه كلمة "أدب"، بحيث تضم جوانب مما عرف باسم "الأدب الجغرافى العربى"، وكتابات المؤرخين المسلمين فى عصور مختلفة، وربما ترك هؤلاء الدارسون مهمة الدرس المعمق الموسع إلى الأجيال التالية من الدارسين، الذين توقف بعضهم فيما بعد عند فنون كالخبر والرحلة، وتوقف بعضهم الآخر عند كتابات المؤرخين، بينما التفت البعض الثالث إلى كتابات المتصوفة..

(٣) ما من شك أن المستشرقين أولوا كتابات المتصوفة اهتماما خاصًا، فحققوا وقدموا معظم ما تركه متصوفة كالحلاج والنفرى وابن عربى على سبيل المثال.

(٤) من اللافت هنا أن يقوم شاعر كأدونيس وقاص كالغيطانى (على سبيل المثال أيضا) بإعادة تقديم ما كتبه المتصوفة والمؤرخون، والكشف عن جوانب غناه وجماله.

(٥) قدم دارسون من المغرب العربى خصوصا دراسات أكاديمية عن أنواع جديدة من النثر العربى القديم، (عن الخبر قدم التونسى محمد القاضى دراسة مستفيضة، وعن النادرة قدم المغربى محمد مشبال دراسة مركزة)، هذا فضلا عما قدمه دارسون آخرون كناصر الموافى من مصر عن الرحلة نوعا أدبيًا، وأمانى سليمان من الأردن عن الأمثال العربية القديمة.

(٦) من المؤكد أن تسمية "المناجاة" ليست تسمية جديدة وليست من عندياتى؛ فقد أشار إليها كثير من الكتاب والدارسين القدماء والمحدثين (بمن فيهم أبو حيان التوحيدى نفسه وكثير من المتصوفة) بصفتها لونا من الكتابة الأدبية، كما أشار إليها الزهاد والمتصوفة بصفتها ممارسة دينية خاصة، أو لونا من الدعاء الذى يكشف عن علاقة حميمة بين العبد وربه. أضف إلى هذا أن تسمية "المناجاة" شكلت جانبا مهمًا من الموروث الشيعى فى الأدعية. وعلى أية حال، فإن "المناجاة" قديمة فى الثقافة الإنسانية كلها، بما فى ذلك الثقافة الإسلامية. غير أن كل ذلك لا ينفى أن النظر إلى ما ينتج عن هذه الممارسة من كلام وكتابة، بصفته نوعا أدبيًا Literary Genre مستقلاً له خصائصه وتقاليده وتطوراته، ربما يكون أمرا جديدا يستحق المتابعة والدراسة المستفيضة.

(٧) يتحدث أدونيس فى الحقيقة عن فرادة التجربة الصوفية كلها فى اللغة العربية فيقول: "ليست التجربة الصوفية، فى إطار اللغة العربية، مجرد تجربة فى النظر، وإنما هى أيضا، وربما قبل ذلك، تجربة فى الكتابة" راجع أدونيس (على أحمد سعيد): السريالية والصوفية، دار الساقى، لندن ط٣ ?دون تاريخ ص٢٢.

(٨) المناجاة فى لسان العرب هى "التسارّ" أو تبادل الأسرار خفية:" وقد ناجى الرجلَ مناجاة: سارَّهُ، وانتجى القومُ وتناجَوا: تسارُّوا"(لسان العرب، مادة "نجا"، ط دار المعارف، بتحقيق: عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلى، ص٤٣٦١). و"النجو والنجوى: السر بين اثنين"(أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (معجم مقاييس اللغة٥// ٣٩٩) مادة نجو. تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٧٩) و"والنجوى: السر" (الفيروزابادي(مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادى الشيرازى) (القاموس المحيط/ ٤/٣٨٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠)، و"النجوى: إخفاء الآفات عن اطلاع الغير" ص٩٦٥ ?و"المناجاة: مخاطبة الأسرار عند صفاء الأذكار للملك الجبار" ص٩٤٣ (رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامى، مكتبة لبنان، ١٩٩٩).

(٩) حول التفرقة بين "النوع" و"الصيغة" فى دراسات النوع الأدبى راجع:

– Alastair Fowler, Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Oxford University press, 1982, p:49

خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨) راجع، الفصل الأول على وجه الخصوص)

(١٠) هذا ما يقول به واحد من أهم دارسى النوع المعاصرين، أعنى المنظّر الروسى ميخائيل باختين. (راجع ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، (المغرب، دار توبقال، ١٩٨٦) ?ص ص١٥٤-١٥٥.

(١١) النص من كتاب كنز العمال فى سنن الاقوال والافعال للعلامة علاء الدين على المتقى بن حسام الدين الهندى البرهان فورى (المتوفى سنة ٩٧٥ هـ) ضبطه وفسر غريبه الشيخ بكرى حيانى، وصححه ووضع فهارسه ومفتاحه الشيخ صفوة السقّا، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٥ ?(1985 ?الجزء الثانى ص١٧٥. ويورد صاحب الكنز أن الدعاء "رواه الطبرانى عن عبد الله بن جعفر"، وأنه "كان دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم فى حجة الوداع عشية عرفة".

(١٢) يشير أحد الباحثين المهتمين بأدب التصوف إلى أن "المناجاة هو الأدب الذى افترعه الصوفية فى مناجاة الله تعالى والتحدث إليه، وهو لون من ألوان النثر"، (على الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفى، (القاهرة، دار المعارف، ١٤٠٤هـ)، ص٥٩. ويقول فى سياق آخر: "أدب المناجاة هو الحديث إلى الله عز وجل والتضرع والابتهال إليه، وغالبا ما يكون ذلك فى الليل، بعيدا عن ضوضاء الناس وعجيج الكون، وعدم وجود أحد معه، لذلك سمى مناجاة. وذلك الأدب الرفيع هو الذى أنشأه المتصوفة" على الخطيب: فى رياض الأدب الصوفى، (القاهرة، دار نهضة الشرق، ٢٠٠١)، ص٢٠٤.
وتشير دارسة أخرى إلى أن المناجيات تقع على رأس الأشكال التى كتب فيها المتصوفة، وهى " مناجيات لله (عز وجل) والتضرع إليه فى شكل تراتيل وأدعية وأوراد تقترب كثيرا، لغتها من لغة القرآن الكريم وفيها توخٍ للامح بلاغية فى التعبير". ناهضة ستار: بنية السرد فى القصص الصوفى، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣)، ص٤٤.

(١٣) يرجح عبد الرحمن بدوى فى مقدمته للكتاب "أن يكون هذا الكتاب من كتب التوحيدى الأخيرة، ومما كتبه فى آخر عمره.." راجع المقدمة فى طبعة الكتاب ضمن سلسلة الذخائر، (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦)، ص ص٣٤-٣٥. وراجع كذلك ص٩ فى مقدمة وداد القاضى، حيث ترجح أن أبا حيان قد كتب كثيرا من رسائل الإشارات بعد أن تجاوز السبعين، أى فى أواخر القرن الرابع. ولكنها ترى كذلك أن شكل الرسائل قد يرجح أنها مكتوبة على فترات وفى مناسبات متباعدة، وبهذا ربما لا يكون الكتاب مؤلفا دفعة واحدة، وهذا ما ذكره أيضا شوقى ضيف؛ إذ يقول:" نظن ظنًّا أن الإشارات الإلهية مثلها مثل كثرة كتبه لم تؤلف فى عام واحد ولا فى أعوام قليلة، فبعضها يرجع إلى الستينيات من حياته إن لم يكن إلى الخمسينيات. وبعضها متأخر فى السبعينيات من حياته وبعد السبعينيات، يدل على ذلك ما يجرى فى كلامه من هجر للدنيا وترهاتها وتعلق بالله ووقوف طويل ببابه فى طلب العفو والرجاء فى نعيمه.." شوقى ضيف: عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية – العراق – إيران)، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠)، ص٤٦٠. هل كتب هذا الكتاب حقًّا على فترات متباعدة وعلى مدى زمنى طويل كما يقول شوقى ضيف؟ أم أنه جاء نتاجا لخبرة تزايدت مرارتها مع الأيام والسنين، فكُتب فى النهاية نتيجة لدفقة انفعالية واحدة طويلة لا تكاد تنقطع.

طبيعة الكتاب تشير إلى الرأى الثانى؛ لأننا لا نكاد نعثر على أى تفاوت أسلوبى بين رسائل الكتاب، والأهم من هذا أن هناك تذكيرا دائما من قبل المتكلم فيه بما وصل إليه "الكتاب" من طول مؤلم. إن الخبرة التى يعكسها الكتاب فى مجمله لا تكاد تختلف عن الخبرة التى تعكسها رسالة أبى حيان الشهيرة فى أواخر حياته حول حرقه لكتبه، وهى الرسالة التى سجلها ياقوت والتى تكاد- فى أسلوبها وفى حرارتها ومرارتها- تكون جزءا من رسائل الإشارات. ولكن مع كل ذلك، ليس من المستبعد أن يكون أصل الكتاب كله مجموعة من الرسائل التى كُتبت فى أوقات متباعدة وإن ضمتها تجربة مريرة واحدة، وهذا ما يمكن أن نفهمه مما أشار إليه أبو حيان نفسه فى الرسالة الثانية من الكتاب، حين يقول: ".. وإنما أبثُّ فى وقت بعد وقت بعضَ عوارض النفس عند الفيض الشديد، والغيظ المديد، وحين يبلغ العجز آخره، ويستغرق اليأس ظاهره وباطنه، فإنما أحاول بذلك البثّ تخفيفا، فلا أزداد به إلا تثقيلا .."(**الإشارات** ص١٦).

(١٤) من المعروف أن ذلك القمع كان قد وصل إلى ذروته فى مأساة الحلاج (الحسين بن منصور الحلاج ٢٤٤-٣٠٩ هـ) التى انتهت بتعذيبه وقتله وصلبه وحرقه.

(١٥) المحاسبى (الحارث بن أسد) ت ٢٤٣ هـ، وهو صاحب كتاب **التوهم** الشهير الذى يخاطب فيه نفسه متوهما رحلته بعد الموت خطوة خطوة وكيف تكون، وتشير عناوين كتبه الأخرى إلى هذه النزعة الواضحة إلى مخاطبة الذات ومعاتبتها. ومن أشهر هذه الكتب معاتبة النفس، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، (القاهرة، دار الاعتصام، ١٩٨٦). وكتاب **بدء من أناب إلى الله (ويليه معاتبة النفوس)**، تحقيق: مجدى فتحى السيد (القاهرة، دار السلام للطباعة والنشر والترجمة، ١٩٩١).

(١٦) الجنيد (الإمام أبو القاسم الجنيد بن محمد) ت ٢٩٧هـ وهو كما يقول علماء التصوف إمام هذه الطائفة. ورسائله من أشهر ما تركوا. راجع: **رسائل الجنيد**، تحقيق: على حسن عبد القادر (القاهرة، الناشر برعى وجداى، ١٩٨٨).

(١٧) أما البسطامى (سلطان العارفين أبو يزيد الأكبر طيفور بن عيسى) ت ٢٦١ هـ، والحلاج (الحسين بن منصور الحلاج) ت ٣٠٩ هـ؛ فقد عرفا بشطحهما وإيغالهما فى تجربة التصوف إلى أبعد حد، ويمكن الرجوع إلى كتابات البسطامى فى أبو يزيد البسطامى: **المجموعة الصوفية الكاملة**، تحقيق وتقديم: قاسم محمد عباس (دمشق، دار المدى، ٢٠٠٤)، وكتابات الحلاج فى قاسم محمد عباس: الحلاج (**الأعمال الكاملة**) (بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢).

(١٨) النفّرى (محمد بن عبد الجبار) ت ٣٥٤ هـ، وقد ترك نصًّا آخر فريدا من نصوص الأدب الصوفى، وهو كتابه الشهير **المواقف والمخاطبات**. راجع كتاب **المواقف** لمحمد بن عبد الجبار الحسن النفّرى، ويليه كتاب **المخاطبات**، بعناية وتصحيح واهتمام: أرثر يوحنا أربرى (القاهرة، مكتبة المتنبى) (Cambridge University Press 1935).

(١٩) البارانويا مرض عقلى يتميز بوجود نسق منظم من الأفكار الهاذية وسلسلة منطقية من النتائج المستنبطة من مقدمات خاطئة خطأ مطلقا يؤمن بها المريض إيمانا مطلقا لا يمكن زعزعته أو تعديله أو التشكيك فيه. ومن حيث المضمون نجد أن فكرة الاضطهاد والريبة من نوايا الغير وأفعالهم تقوم بدور رئيسى فى هذا المرض. أما من حيث الشكل فإن المريض يستخدم عملية الإسقاط استخداما متصلا، فينسب إلى الغير أفكاره ومشاعره، ولا يفتأ يؤول حركات الآخرين وسكناتهم بما يتفق واعتقاده المرضى، بحيث يتحول الصراع الداخلى- فى النهاية- إلى صراع خارجى بين المريض والآخرين، منقطع الصلة- بالنسبة للخبرة الشعورية للمريض- بأصله الذاتى". راجع: سيجموند فرويد: **الموجز فى التحليل النفسى**، ترجمة: سامى محمود على، وعبد السلام القفاش، مراجعة مصطفى زيور (القاهرة، طبعة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠)، ص١٢٦.

(٢٠) أبو حيان التوحيدى: **الإمتاع والمؤانسة**، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت، دار مكتبة الحياة) (د.ت)، ج٣، ص٩٧.

(٢١) راجع الرسالة كاملة فى كتاب ياقوت الحموى الرومى: **معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تحقيق: إحسان عباس (بيروت، دار الغرب الإسلامى، ط١ ١٩٩٣)، ج٥، ص ١٩٢٩-١٩٣٣.

(٢٢) **هذا السؤال** كان عنوان دراسة يوسف زيدان: "هل كان التوحيدى صوفيًّا أو فيلسوفا؟"، **مجلة فصول**، المجلد الحادى عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٦، ص٩٤-١١٤.

(٢٣) لكتاب **الإشارات الإلهية نشرتان**، إحداهما ظهرت فى القاهرة عام ١٩٥١، بتحقيق: وتقديم عبد الرحمن بدوى، والثانية ظهرت فى بيروت عام ١٩٧٣ ?بتحقيق: وداد القاضى. ومع أسبقية النشرة الأولى وأهمية المقدمة العميقة المطولة التى كتبها المحقق، فإننى سأعتمد هنا النشرة الثانية بسبب أنها الأحدث والأدق، وبسبب أنها احتوت ملخصا للجزء الثانى المفقود من الكتاب جاء من النسخة الثانية التى اعتمدت عليها المحققة، وهو ما لم يتوفر للنشرة الأولى.

(٢٤) يقول عبد المنعم الحفنى فى **الموسوعة الصوفية**: "والكتاب درة من درر الآداب العالمية، نهج فيه التوحيدى على منهج المناجاة، وليس له نظير فى ذلك إلا كتاب مناجاة الفرد الكامل للصدر القونوى"، راجع عبد المنعم حفنى: **الموسوعة الصوفية** (بيروت، دار الرشد،١٩٩٢)، ص٨٧. وصدر الدين القونوى المتوفى ٦٧٣ه هو أهم تلاميذ محى الدين بن عربى، وكان أهم من نشروا الفكر الصوفى فى بلاد فارس وبلاد الروم. وقد بحثت فى كتب الرجل (ومعظمها مخطوط) فلم أعثر على كتاب بالعنوان المذكور، لكن الرجل اشتهر بشرحه لابن عربى وبمناجياته فى كتب مثل نفثة المصدور وتحفة الشكور الذى يحتوى على عدد كبير من المناجيات الصوفية الحميمة، والنفحات الإلهية الذى يضم بعض حالاته الصوفية ورسائله التى كتبها إلى آخرين. حول القونوى وكتاباته راجع المقالة التالية:

–William C. Chittick, "The Last Will and Testament of Ibn 'Arabi's Foremost Disciple Sadr al-Din Qunawi", "http://www.ibnarabisociety.org/articles/sadraldinwill.html" http://www.ibnarabisociety.org/articles/sadraldinwill.html

(٢٥) عبد الرحمن بدوى: **أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى**، مرجع سابق، ص٣٨. ولا يتردد بدوى فى أن ينسب أبا حيان إلى الفكر الوجودى، فيجعل عنوان مقدمته أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى وتنهض المقدمة كلها على المقارنة بين أبى حيان والأديب الألمانى فرانز كافكا، وأدباء ومفكرين وجوديين آخرين كجابرييل مارسيل. ويرصد بدوى هذا الطابع الوجودى فى تصور أبى حيان لطبيعة وجود الإنسان فى الكون، وفى تصوره للكتابة ماهيتها ووظيفتها، بل فى تجربته الحياتية المريرة كلها.

(٢٦) "رسالة" هو المصطلح الذى أثبته فى نشرته عبد الرحمن بدوى عنوانا لكل فصل، معتمدا على ما ورد فى المخطوطة المتاحة من الكتاب عندما نشره، بينما تخلت وداد القاضى فى نشرتها للكتاب عن مصطلح رسالة وعن كل العناوين الداخلية فى الجزء الأول، واستبدلت بها أرقاما للنصوص، وهو ما أعطى للكتاب قدرا أعلى من الاتصال فيما يشبه الرواية الواحدة المتوالية الفصول. ولمصطلح "الرسالة" فى موروثنا العربى والإسلامى معنيان، ارتبط أحدهما بالكتابة وكتاب الدواوين، حيث ذلك النوع من الكتابة الفنية المصطنعة للرسائل الديوانية والإخوانية التى تعتمد على تكديس ألوان من البديع وعلى التأنق فى الصياغة، وحيث تلك الرسائل الشهيرة فى تراثنا العربى، وهى نصوص أقرب ما تكون إلى الدراسة أو المقالة المطولة حول موضوع معين (مثل **رسائل الجاحظ**) أو إلى القصص والرحلات (مثل **رسالة الغفران** للمعرى و**رسالة التوابع والزوابع** لابن شهيد و**رسالة ابن فضلان**..)، أما المعنى الآخر للرسالة فهو لا ينفصل انفصالا كاملا عن المعنى السابق، غير أنه ربما يرتبط ارتباطا ضمنيًا بفكرة الرسالة المقترنة بالنبوة والتبليغ، "فالنبوّة قبول النفس القدسية حقائق المعلومات والمعقولات عن جوهر العقل الأول، والرسالة تبليغ تلك المعلومات والمعقولات إلى المستفيدين والقابلين.. وحقيقة الرسالة إبلاغ كلام من متكلم إلى سامع، فهى حال لا مقام ولا بقاء لها بعد انقضاء التبليغ، وهى تتجدد"(رفيق العجم: **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامى**، مرجع سابق، ص٣٩٧) ولعل هذا هو المعنى المقصود لاستخدام المصطلح فى سياق النثر الصوفى، حيث يكثر استخدام "رسالة" بهذا المعنى فى عناوين كتبهم، كـ **رسائل الجنيد** و**رسالة القشيرى**، و**رسائل أبى حيان** هذه، وأبو حيان يستخدم مصطلح "الرسالة" بالمعنيين فى كثير من عناوين كتبه التى وصلنا بعضها (مثل الرسالة البغدادية، ورسالة الصداقة والصديق) ولم يصلنا بعضها الآخر ولكننا عرفنا به مما ذكره ياقوت الرومى فى **معجم الأدباء** (رسالة فى أخبار الصوفية، ورسالة فى الحنين إلى الأوطان، الرسالة الصوفية، ورسالة فى ثمرات العلوم). ومهما يكن من أمر، فإن مصطلح "رسالة" يعنى لونا من الخطاب المباشر إلى مستمع أو قارئ، سواء كان خطابا يبلور موضوعا كاملا، أو خطابا للبوح بالأسرار والإشارات. وقد ظلت فكرة "الرسالة" على طول التاريخ الأدبى تستخدم بصفتها حيلة لنقل المعلومات ولنقل الحكايات، إلى أن وصلنا إلى استخدامها المعروف فى سياق القص الحديث والمعاصر.

(٢٧) عبد الرحمن بدوى: **أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى**، تصدير نشرة عبد الرحمن بدوى لكتاب **الإشارات الإلهية** (القاهرة، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦)، ص ص٢١-٢٢.

(٢٨) المرجع نفسه، ص٣٣.

(٢٩) راجع تقديمها للكتاب، ص ص١٧-١٨.

(٣٠) أمنة بلّعلى: **الحركيّة التواصليّة فى الخطاب الصّوفى من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريّين**، (دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ٢٠٠١) ?ص٩٥. ويبدو أن هذا هو ما يميز ما كتبه التوحيدى عما كتبه المتصوفة السابقون وربما التالون كذلك؛ إذ على الرغم من الطابع المونولوجى لكتاب الإشارات فى مجمله، فإن شخصية التوحيدى التى تبدت تماما فى كتبه الأخرى كـ الإمتاع والمقابسات والهوامل- وهى شخصية لا تعرف انسجام الصوت الواحد، بقدر ما تعرف تعددية الصوت، أو الصوت المنقسم على نفسه- قد فرضت نفسها هنا أيضا، وإن بدا الحوار فى الإشارات حوارا هذيانيًا مجنونا بين طبقات وأصوات متعددة تتألف منها نفس واحدة. ومن الغريب أن من درسوا فكرة السؤال والحوار والتعددية فى فكر التوحيدى وأدبه لم يلفتوا كثيرا إلى كتاب **الإشارات**. راجع مثلا:

- محمود أمين العالم: **تساؤلات حول تساؤلات الهوامل والشوامل**
- حامد طاهر: **فلسفة السؤال والتساؤل عند التوحيدى**
- ألفت كمال الروبى: **محاورات التوحيدى وتعدد الأصوات**

(وهذه الدراسات الثلاث، منشورة فى مجلة **فصول**، المجلد ١٤، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٦).

(٣١) راجع هنا محاورة أبى حيان للصيمرى فى المقابسة الثامنة عشرة من كتاب **المقابسات**، ص ص ١٦١-١٦٢، بتحقيق: حسن السندوبى (القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩). وإلى شىء قريب من هذا يشير أبو حيان فى **الإشارات** إلى ما يسميه "العويصة"، يقول: ".. فافطن لهذه العويصة التى هى إقبالك على نفسك وإدبارك عن نفسك .." (**الإشارات** ص٣٩).

(٣٢) أمنة بلعلى: مرجع سابق، ص١٢١-١٢٦.

(٣٣) لعل من المفيد هنا الإشارة إلى أننى اكتشفت كتاب الإشارات منذ ما يزيد على عشر سنوات، حين كنت أعمل على بحث حول فكرة "الحديث إلى المخاطب" فى الموروث النثرى العربى، وهو البحث الذى تحول إلى الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣٤) مصطفى ناصف: **محاورات مع النثر العربى**، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٧م). (مقتطفات من تحليله لكتاب الإشارات ص١٠٤-١٢٥).

(٣٥) مصطفى ناصف: المرجع السابق، ص.١١٠.

(٣٦) هذا عنصر جوهرى لا يمكن استيعاب الكتاب من دونه، وهو العنصر الذى يبقى بعد كل قراءة: ذلك التحاور المتوتر الممتد إلى ما لا نهاية، بين المتكلم والمخاطب، أو بين المتكلم ونفسه؛ إذ ما أكثر المواضع التى يوحِّد فيها المتكلم بينه وبين مخاطبه: ("يا هذا: قد وصفتك ووصفت غيرك معك وأنا غيرك، ففى وصفك وصفى، وفى وصفى وصفك" ص٩٢، فوحقك ما استرسلت هذا الاسترسال، ولا خليت عنان القول على هذا المقال، إلا لأنى ناجيت بك نفسى، وجبرت بما وهب الله لك نقصى" ص١٢٥، بالله عليك أيها السامع لا يروعنَّك ما أصفك به، مهجنا لك، وخافضا من قدرك وقادحا فى عرضك، وغامزا فى قناتك، فوحقّ الحق الذى به كل حق، وبه استحق ما استحق كل محقّ، إن مكلمك لشرٌ منك كثيرا، وأقدم منك فى الضلال بعيدا، وما ينطق بما تسمع إلا ليكون حجّة عليه ووبالا بين يديه"(**الإشارات** ص٢٠٠)، يا هذا: لا تُرَع، فما أقربنى منك، وما أشبهنى بك، وما أشد انخراطى فى سلكك، وما أسفرنى عن نقابك، وما أسكننى فى كهفك، وما أطيرنى بجناحك، وما أفوهنى بلسانك .." ص٢٣٦ " لو كنت غريرا لعزرتك، ولو لم يخطك الشيب لأطلت رسَنك، ولولم يجمعنا دين الحق لأهملتك، ولو لم يعقد بيننا الملح لازوررت عنك، ولولا علائق بينى وبينك لأرخيت أناملى من ذيلك. فلا تغفل.." ص.٣٦٠، وما أكثر المواضع الأخرى التى يستنطق فيها هذا المخاطب، ويحفزه على مبادلته الكلام (يا هذا: حدثنى الآن عنى، وأسمعنى منى، وأقل حواشى حدسى وظنى" ص٥٤، سيدى انظر إلى، سيدى أقبل

على، حبيبى ادنُ منى، صاحبى احفظ عنى" ص٧٤، فأمَّن الآن- حاطك الله- على دعائى، وقرب إذنك من ندائى: خذ بيدى من بلائى .." ص٧٤).

(٣٧) لابد من الإشارة هنا إلى أننى أختلف مع الفكرة الأساسية التى طرحتها آمنة بلعلى، وبنت عليها تحليلها للكتاب؛ حيث رأت أن كتاب **الإشارات** ينهض على ما أسمته "بنية الاستدراج"، إذ تبدأ كل رسالة بدعاء يشكل استدراجا للمخاطب إلى داخل لعبة الكلام المليئة بالتنازع والتحاور والتخاصم، وتنتهى الرسالة بدعاء ختامى "يجسّد الوفاق الحاصل بين المتكلم والمخاطب، وهو بمثابة إعلان عن نجاح فعل التحاور الذى حققّه التوحيدى بالمعرفة والقدرة على إحداثه المتجلى بوساطة الاستدراج/البنية التى اشتغل من خلالها على أفعال كلام تقلّب بها فى الخطاب.."(المرجع السابق، ص ١٠٤) ولو كان الأمر على هذا النحو، لما احتجنا إلى أكثر من خمسين رسالة تبدأ من جديد ومن نقطة التوتر نفسها، دون أن ننتهى إلى أى درجة من درجات "الوفاق" بين المتكلم والمخاطب.

(٣٨) فى الملحق الأول لكتاب **الإشارات** الذى حققته وداد القاضى، ملخص للجزء الثانى ورد فى مخطوطة برلين يضم عشر رسائل إضافية، وفى الرسالة التاسعة يقول أبو حيان متحدثًا مرة أخرى عن حديثه أو عن كتابه: " ما أعزّ هذه الحال، وما أبعدنا عن حقيقة هذا المقال! والعجب أنا من عزّته نرومه، والعجب أنا مع قصورنا عنه لا ننتهى منه، والعجب أننا كلما قلنا أكثر، كان ما يبقى أكثر، حتى كأن ما نريد أن نشتفى به نسقم منه، وما نحب أن نسعد فيه نشقى عليه" (**الإشارات**، ص٤٥٥)

(٣٩) فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة بغداد، نوقشت رسالة ماجستير للباحثة نسرين ممتاز بعنوان: **الإشارات الإلهية، دراسة أسلوبية**، عثرت على نسخة ألكترونية منها على شبكة المعلومات الدولية. وقد قسمت الباحثة دراستها إلى ثلاثة فصول، وزعتها على مستويات الدرس اللغوى الثلاثة: المستوى الصوتى، والمستوى التركيبى، والمستوى الدلالى. ورغم الجهد الذى بذلته الباحثة، فقد ظلت دراستها فى الإطار التقليدى الذى يكشف عن معرفة مدرسية بالبلاغة القديمة، لكنه لا يكشف عن جوهر كتاب الإشارات الذى يستخدم البلاغة العربية لكنه يتجاوزها.
ورغم أن الباحثة خصصت جزءا من الفصل الثانى "المستوى التركيبى" لدراسة تركيب الاستفهام، فإنها لم تفطن إلى استخدام أداة الإحصاء التى كان يمكن لها مثلا، أن تكشف عن مدى تكرارية تركيبى النداء والاستفهام فى مقابل الأنواع الأخرى من التركيب، وعلاقة هذا بنوع المناجاة. راجع

(٤٠) تأمل قوله: "ويلك! إلى متى تنخدع، وعندك أنك خادع؟ وإلى متى تظنّ أنك رابح، وأنت خاسر؟ وإلى متى تدّعى، وأنت منفّى؟ وإلى متى تحتاج، وأنت مكفّى؟ وإلى متى تُبدى القلق، وأنت غنى؟ وإلى متى تهبط وأنت علَى؟ ما أعجبَ أمرا تراه بعينِك، ألهاكَ عن أمرْ لا تراه بعقلك. الحمار أيضا يرى بعينيه ولا يرى بغيرها. أفأنت كالحمار فَتُعْذَر؟ فإن لم تكن حمارا، فلم تتشبّه به؟ وإن كنت، فلم تدّعى فضلا عليه؟ وإذا لم تكن حمارا بظاهر خَلْقك وصِبْغَتك، فلا تَكُنْهُ أيضا بباطن نيّتك وجَلِيّتك". (ص٨٥)، وتأمل كذلك قوله: "بالله، أما تأنف من مشابهة البهائمَ فى السَّرْط بعد السرط، والثلط بعد الثلط، والبلع بعد البلع، والجرع بعد الجرع، والحسا بعد الحسا، والامتلاء بعد الامتلاء، والسكر بعد السكر، والخُمار بعد الخمار؟ أما تعاف هذه المزبلة التى فغمت أنفك بهذه الأنتان المنكرة؟"(ص٣٣٣).

(٤١) تأمل خطابه إلى المولى الذى يجمع المغاضبة والاعتذار حين يقول: "اللهم إليك أشكو ما نزل بى منك وإياك أسأل أن تعطف على برحمتك فقد- وحقك- شددت الوثاق وضيقت الخناق وأقمت الحرب بينى وبينك، فبحقك وبعزتك إلا أرضيت وتغمدت وأحسنت وتفضلت فقد كدنا نحكى عنك ما يبعدنا منك، ".(ص١٢٢)، أو حين يقول: " إلهى: استزرتنى فلما جئتك حجبتنى، دعوتنى فلما أجبت جفوتنى، خاطبتنى فلما استفهمتك أبهمت على، عثّرتنى فلما استنعشتك تركتنى، أظمأتنى فلما استسقيتك ذُدتنى، أبنتنى فلما بدوت أبدتنى، أحييتنى فلما حييت أمتّنى، آمنتنى فلما أمنت أخفتنى، كوننتنى فلما كنت كنيتنى .."ص٣٨٢ ?أ وحين يقول: "إلهنا إن ذكرناك أنسيتنا، وإن أشرنا إليك أبعدتنا، وإن اعترفنا بك حيرتنا، وإن جحدناك أحرقتنا، وإن توجهنا إليك أتعبتنا، وإن ولينا عنك دعوتنا، وإن تركناك أزعجتنا، وإن توكلنا عليك أكلفتنا، وإن فكرنا فيك أضللتنا، وإن انتسبنا إليك نفيتنا، وإن أطعناك ابتليتنا، وإن عصيناك عذبتنا.. فالسوانح فيك لا تملك، والغايات منك لا تدرك، والحنين إليك لا يسكن، والسلو عنك لا يمكن"، ص١٩٣.

(٤٢) حول اقتران حضور المتكلم بحضور المخاطب فى اللغة على وجه العموم، وفى الكلام السردى خصوصا، راجع:
Emile Benveniste. Problems in General Linguistics, translated by Mary Elizabeth Meek. University of - Miami Press, Coral Gables, Florida 1971 . PP:195-204, 217-222.
خيرى دومة: "صعود ضمير المخاطب فى السرد المعاصر"، مجلة **بلاغات**، المملكة المغربية، مارس ٢٠٠٩.

(٤٣) فى الكتاب خمس رسائل على الأقل (٣-١١-١٢-٣٥-٥٤) تتخذ صورة رسالة مكتوبة فى الرد على شخص لا نكاد نعرفه، وتشى بأن هذا الشخص طلب من أبى حيان أن يباثّه وأن يبوح له بمعاناته وبغربته وبما لقيه من عنت، ومع أن فكرة الرسائل المكتوبة هذه ربما تكون من ابتكارات أبى حيان فى بناء كتبه، تماما كما كانت فكرة الليالى والمقابسات والهوامل إلخ، فإن هذه الرسائل تلعب دورا فى تهدئة إيقاع الكتاب الذى يصل إلى درجة اللوثة؛ فبعد كل عشر فصول أو رسائل تقريبا من مناجيات الكتاب تأتى هذه الرسالة لتضفى بعض المعقولية على الإيقاع العام للكتاب.

(٤٤) الغالب على المناجاة بطبيعة الحال أن تكون من العبد إلى ربه، لكن المناجاة المقابلة موجودة ومتصوَّرة فى التراث الإسلامى والدينى بشكل عام، ونموذجها الأقدم هو "الأحاديث القدسية" التى يتحدث فيها الله إلى عباده عبر النبى صلى الله عليه وسلم، يتحدث إليهم بصيغة الجمع أحيانا وبصيغة المفرد أحيانا أخرى. ونظريات المتصوفة بتنويعاتها المختلفة، تنطوى على إيمان بهذا التمازج الذى يزيل الحواجز بين الخلق والخالق. ويمكن للمرء هنا أن يشير إلى مناجاة بن عربى الشهيرة التى يسميها "مناجاة التشريف والتنزيه والتعريف والتنبيه"، والتى يناجى فيها الله الإنسان قائلا: " عَبْدى أنت حمدى، وحاملُ أمانتى وعهدى. أنت طولى وعرضى، وخليفتى فى أرضى، والقائمُ بِقِسْطَاسِ حَقّى، والمبعوث إلى جميع خلقى. عالَمُك الأدنى بالعُدْوَةِ الدنيا. والعدوة القصوى.

أنتَ مرآتى، ومَجْلَى صفاتى، ومُفَصِّلُ أسمائى، وفاطرُ سَمَائى.

أنت موضع نظرى من خلقى، ومجتمع جمعى وفرقى.

أنت ردائى، وأنت أرضى وسمائى، وأنت عرشى وكبريائى.

أنت الدُّرَّة البيضاء، والزُّبَرْجَدَةُ الخضراء، بك تَرَدَّيت، وعليك استويت، وإليك أتيت، وبك إلى خلقى تَجَلَّيت. فسبحانك ما أعظم سلطانك، سلطانى سلطانك فكيف لا يكون عظيما ويدك يدى فكيف لا يكون عطاؤك جسيما..

أنتَ الذى أردت، وأنتَ الذى اعتَقَدْتَ: ربُّك مِنْكَ إلَيْكَ ومعبودُك بينَ عَيْنَيْكَ، ومَعَارِفُكَ مردودة عليك، ما عرفت سواك، ولا ناجَيْتَ إلا إيَّاك ".

راجع المناجاة كاملة وغيرها من المناجيات، فى: محى الدين بن عربى: **الإسرا إلى المقام الأسرى، أو كتاب المعراج**، تحقيق وشرح سعاد الحكيم (بيروت، دندرة للطباعة والنشر، ١٩٨٨)، ص ص ١٦٢-١٦٦. وقد أنشد ابن عربى هذه المناجاة الغريبة بعد أن وصل فى رحلة معراجه إلى حضرة (أوحى)، حيث اختُطفَ عن نفسه، وأُفنِى عن ذاته، ونال مقام التابع المحمّدى، فكل خطاب بعد نيله هذا المقام ليس المقصود منه السالك (ابن عربى)، بل النبى، فالخطاب إذن مُوجّه للنبى، ومن بعده لابن عربى مُمَثّلا للإنسان الذى حقق الكمال.

(٤٥) من المفيد أن يراجع القارئ هنا دراسة جابر عصفور "بلاغة المقموعين"، مجلة **ألف**، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٢/ ١٩٩٢، والدراسة تجعل "إبانة الصمت" أول أدوات هذه البلاغة؛ لأنه صمت مبنى على الاحتجاج. بيد أن بلاغة أبى حيان فى الإشارات لا تعتمد الصمت أو حتى الرمز أداة، بقدر ما تعتمد نقيضهما الذى يفضى إلى النتيجة نفسها، أى التكرار والإسهاب والهذيان الذى هو لون آخر عنيف من ألوان الاحتجاج؛ فإذا كانت بلاغة الصمت تنهض على شطر البيت الذى يقول: "رُبَّ نطق فى السكوت"، فإن بلاغة أبى حيان تقوم على مقولة "رب مسكوت عنه وراء كثرة الكلام".

وقارن كذلك مع ما ذكرته رجاء بن سلامة فى كتابها صمت البيان عمن قلبوا القيم البيانية، وقلبوا الأولويات، "بل إنهم نهضوا بعبء ما أُقصى من دائرة البيان المنتصرة للعقل، واعتبروا الصمت فرط وجود للمعنى ينتج عنه الخرس والعى، ولكنه خرسُ العارف، وعِى من اصطدم بفقر كلماته، لا بفقره إلى الكلمات". رجاء بن سلامة: **صمت البيان** (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨)، ص١٣.

(٤٦) راجع قراءة مصطفى ناصف لكتاب **الإشارات** ضمن كتابه **محاورات مع النثر العربى**، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٧)، ص ص١٠٤، ١٢٥.

(٤٧) يقول أبو حيان مستخدما عبارة عمر بن عبد العزيز: "ولكن التقى ملجم، ولابد من بعض السكوت، كما أنه لابد من بعض القول، من قال كل ما عنده فقد باء بغضب من الله، ومن سكت عن كل ما عنده فقد تعرض لطرد الله. إن لكل شىء حدّا، ولكل أمر قدرا". **الإشارات**، ص١٧٥. كما أنه **يستعيد** بيتى أبى نواس الشهيرين فى تحبيذ الصمت على الكلام، ويجعلهما جزءا من كلام الراوى حين يوردهما مباشرة بعد ندائه المتكرر "يا هذا"، يقول:

"ياهذا: خلِّ جـنـبيك لـــــرامِ   وامضِ عنـه بسلامِ
مُتْ بداء الصـمت خـير   لك مـن داء الكـلامِ" (الإشارات ص٦٢)

(٤٨) أحمد عبد المعطى حجازى: التوحيدى: "مغامرة اللغة الطقسية" (شهادة)، **مجلة فصول**، (القاهرة، المجلد ١٥، العدد الأول، ربيع ١٩٩٦)، ص٢٩٥.

(٤٩) آدم متز: **الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى**، ترجمة: محمد عبد الهادى أبو ريدة (القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٨)، جـ١، ص٤١٦.

(٥٠) جمال الغيطانى: "أخى الذى لم أره"، مقدمة كتاب **خلاصة التوحيدى** (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٥)، ص١٣. فى موازاة هذين الاتجاهين فى كتابة النثر اللذين يتحدث عنهما الغيطانى، يتحدث جابر عصفور فى بلاغة المقموعين عن بلاغتين فى التراث العربى: البلاغة الرسمية المسيطرة فى مقابل ما أسماه بلاغة المقموعين التى أنتجتها جماعات المعارضة المقموعة كالشيعة والفلاسفة والمتصوفة. راجع "بلاغة المقموعين"، مرجع سابق، ص٦.

(٥١) أشهر هذه الرسائل التى تتمتع بقدر كبير من الاستقلال فى موضوعها وبنائها، الرسالة رقم ١٢ من كتاب **الإشارات**، وهى الرسالة الشهيرة التى صارت تعرف باسم "**رسالة الغريب**"، وكذلك الرسالة رقم ٤٦ التى هى رسالة مكتوبة إلى صديق، يبدؤها قائلا: " كتبت إليك والربيعُ مطلّ .."، ومنها اقتبسنا الشاهد السابق على نوعية المجاز الذى يستخدمه أبو حيان.